

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

В. Ю. КАМЕНСЬКА

ФОРТЕПІАНО

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Київ – 2019

УДК 780.616.432(075.8)

К 18

Рецензенти

К. В. Фадєєва, доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

В. Ю. Дорофєєва, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри джазу та естрадного співу Київського національного університету культури і мистецтв

Г. Я. Захарченко, доцент, професор кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Народна артистка України

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 4 від 25.10.2016)

Каменська В. Ю.

К 18 Фортепіано : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2019. 252 с.

ISBN 978-966-452-266-0

Навчальний посібник створено з метою формування спеціальних знань, умінь і навичок, необхідних для майбутньої мистецької діяльності артиста-вокаліста. Зазначена мета реалізується за рахунок репертуарного комплексу, що містить музичні твори різноманітних жанрів, стилів і форм. Твори розміщено послідовно, з урахуванням їх ускладнення та різних рівнів фортепіанної підготовки студентів.

Видання розраховане для студентів і викладачів закладів вищої освіти культурно-мистецького спрямування.

УДК780.616.432(075.8)

ISBN 978-966-452-266-0

© В. Ю. Каменська, 2019

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019

ВСТУП

Курс фортепіано є необхідною складовою комплексної підготовки майбутніх фахівців-виконавців. Він створений з метою розширення музичної бази студентів на основі фортепіанної творчості композиторів різних епох, стилів і жанрів. У процесі навчання студенти ознайомляться з різноманітними музичними формами (п'єса, велика форма, поліфонія, акомпанемент, ансамбль) для накопичення репертуарного фонду майбутнього соліста-виконавця, артиста вокального ансамблю та викладача. Навчання грі на фортепіано має на меті не тільки суто практичні цілі, головне в цьому процесі – виховання духовної особистості.

Зміст навчального посібника спрямований на системний комплексний розвиток музичних здібностей студентів: мелодичного, тембродинамічного, поліфонічного, гармонічного слуху, метроритмічного відчуття, музичної пам'яті, музичних слухових уявлень, музичного мислення.

Метою роботи є формування теоретичних знань про виконавську майстерність, ознайомлення з основними стилями та жанрами фортепіанного мистецтва в контексті музичної культури, розвиток художньо-образного музичного мислення, оволодіння аналітичними знаннями й уміннями у вивченні фортепіанних творів, набуття основних навичок, оволодіння інструментом (фортепіано), практичне засвоєння методики роботи над музичним твором. Зазначена мета реалізується за рахунок репертуару – основного навчального і виховного комплексу, що включає різноманітні жанри, стилі й форми творів професійної спрямованості за спеціалізацією «Сольний спів».

Актуальність запропонованого посібника детерміновано відсутністю вузькоспеціалізованих видань для студентів ЗВО спеціалізації «Сольний спів» з різним рівнем початкової музичної підготовки або її повною відсутністю. Тому у роботі висвітлено проблему початкового навчання грі на фортепіано.

Запропоноване видання враховує вікові особливості студентів, тому підібраний матеріал відповідає психології сприймання та мислення.

Необхідно звернути увагу на вікові особливості студентів, від яких буде залежати успішність і результативність навчання. У методичній літературі з проблем музичної педагогіки не приділяється належної уваги специфіці психології цієї вікової групи, оскільки посібники з початкового навчання грі на фортепіано розраховані на дітей дошкільного або молодшого шкільного віку.

Проте накопичено певний практичний досвід в області музичної педагогіки юнацького віку. Н. С. Лейтес, порівнюючи різні вікові особливості, відзначає, що у 15-18 річних «не можна помітити рішучого зрушення активності теоретичної думки, ... помітна робота думки, що аналізує, готовність міркувань, загострення естетичної чутливості) [58, с. 97]. Студенти юнацького віку вже підготовлені для свідомого, осмисленого навчання, аналізу власної роботи.

Першими кроками на шляху освоєння студентами «фортепіано» (особливо групи, що не мають музичної підготовки) є оволодіння нотною грамотою.

Неможливо розвивати слух, ритм і пам'ять, опанувати музичний твір, якщо студент не вміє грамотно прочитати нотний текст; так само засвоєння нотної грамоти залишиться технічною частиною музичного процесу, якщо не будуть задіяні всі компоненти, що становлять суть музичних здібностей. Необхідно також зазначити, що основою методичних і практичних рекомендацій, запропонованих у цьому посібнику, є кращі зразки музично-педагогічної думки, підкріпленої багаторічною практикою роботи зі студентами.

Підбір музичних творів, які запропоновано в посібнику, спрямований на розширення традиційного педагогічного репертуару, і насамперед сприяє загальному музичному розвитку вокалістів, вихованню волі, а також їх успішним заняттям з фаху. До цього розділу включено твори з багатьох раніше виданих навчальних посібників, але деякі ще не видавалися в Україні. Навчальний матеріал, розміщено по мірі його ускладнення, він може використовуватися на всіх етапах навчання студентів-вокалістів.

До видання входять різні за стилями та жанрами сольні фортепіанні твори (поліфонічні форми, сонатини, сонати, варіації, п'єси, твори естрадно-джазової музики, етюди), романси, пісні, вокально-ансамблеві твори з різноманітним за фактурою фортепіанним супроводом, обробки народних пісень, ансамблі для виконання в чотири руки; необхідні вокалісту вправи-розспівки для голосу з акомпанементом, таблиця літерно-цифрової гармонії, розшифровка якої допоможе створенню гармонічної підтримки – супроводу пісень.

Першу групу творів складає поліфонія. Поліфонічні твори знайомлять студентів з різними видами контрапунктичної техніки. До другої групи входять твори великої форми – сонати, сонатини, варіації. Відносна масштабність запропонованих творів потребує від виконавця певного досвіду. Вивчення творів варіаційної форми дає змогу відчути художні можливості різних модифікацій однієї теми.

Коло творів третьої групи охоплює п'єси композиторів XVIII ст. до сьогодення. Це різні за образним строем, фактурою мініатюри, у яких емоційний зміст поєднується із зображальністю. Робота над цими творами сприяє розвитку художньої уяви, звукової та ритмічної культури.

Тематика п'єс естрадно-джазового репертуару цієї групи пов'язана з вивченням специфічних (гармонічних, ритмічних, жанрових тощо) особливостей естрадної музики.

До четвертого розділу увійшли твори в чотири руки. Опанування цих п'єс сприяє формуванню навичок ансамблевої гри, вмінню під час виконання своєї партії відчувати твір в цілому.

«Акомпанементи» – цей розділ представлено зразками пісенної та романсової літератури, естрадних пісень. Вивчення акомпанементів є важливим щаблем у процесі навчання співака, безпосередньо пов'язано з його фахом.

Група творів, яку складають етюди, входить до розділу «Розвиток фортепіанної техніки». Застосовані в них типові фігурації, акордові формули сприяють розвитку фортепіанного апарату.

Упорядкування музичних творів здійснено у відповідності з програмою та охоплює всі етапи навчання студентів спеціалізації «Сольний спів» з урахуванням різних рівнів їх фортепіанної підготовки.

ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ

Термін «**поліфонія**» походить від грецьких слів *poly* – *багато* і *phone* – *звук* (за визначенням музичної енциклопедії). Отже його значення – **багатоголосся**.

У музиці **поліфонією** називають одночасне поєднання та рух мелодично-змістовних голосів. При цьому голоси повинні створювати єдине гармонічне ціле, притаманне нормам того чи іншого стилю. Кожній мелодії належать певні загальні риси: темп, тактовий розмір, ладотональність; можуть бути і відмінності: ритмічний малюнок, мелодична лінія, динаміка, які притаманні тільки даній мелодії й відрізняють її від інших. Але в поліфонічному поєднанні вони звучать в одному темпі й розмірі, в одному ладі та спільній тональності, здебільше мають єдину гармонічну основу.

Іншу особливість поліфонії складає важлива роль вокального розспівного початку, оскільки витоками були жанри хорового – народного і храмового співу. Поліфонічна музика протягом свого розвитку зберігає мелодичний характер.

Ще одна визначальна особливість поліфонії – текучість, безперервність розвитку музичної тканини: цезури в різних голосах не співпадають у часі, зупинка одного голосу приховується рухом іншого, тобто створюється ефект безперервного звукового потоку. Саме тому поліфонію називають «**ансамблем мелодій**».

Визначено три види поліфонії: підголоскова (тв. 1–6), контрастна (тв. 7–13) та імітаційна (тв. 14–20).

Підголоскова поліфонія склалася в жанрі народної хорової пісні. Особливість цього виду музики – в одночасному звучанні декількох варіантів мелодії. Підголоскова поліфонія виникає при одночасному викладенні мелодії та її підголоска (або варіантів підголосків). Підголосок, зазвичай, зберігає інтонаційну основу мелодії, від якої він з'явився й наближений до неї в ритмо-інтонаційному відношенні. Ці принципи зберігаються й в інструментальній музиці.

Контрастна поліфонія представлена в музиці двома різновидами. У першому випадку мелодична тема відтіняється контрапунктом – голосом, що не має самостійної художньої цінності, але контрастно підкреслює важливі якості мелодії, яку супроводжує. В іншому випадку з'єднуються різні образно-змістовні мелодії, мелодичні темпи. Але важливо мати на увазі, що основним засобом контрасту в поліфонії завжди залишається ритм.

Імітаційний вид поліфонії (від латинського *imitatio* – *подібний*, за визначенням музичної енциклопедії) складається при повторенні, зазвичай, недовгої мелодичної теми, яка тільки що прозвучала в іншому голосі.

Імітація стала широко і послідовно застосовуватися в професійній композиторській творчості на перетині 14-15 ст. Тим самим відзначився початок цілої епохи в європейській музиці. Сутність основних елементів імітації – у

повторенні мелодичної теми другим голосом і в більшості випадків на іншій висоті – це «**відповідь**»; у деяких випадках відповідь звучить, коли перший голос замовкає, але, зазвичай, цей голос продовжується як контрапункт або підголосок до відповіді – це протискладання.

Канон – історично сама рання і найпростіша імітаційно-поліфонічна форма. Особливість цієї імітаційної форми полягає в імітуванні не тільки теми, а й протискладання. Таку безперервну імітацію називають канонічною або каноном. Відмінність канону від простої імітації – у повторенні другим голосом (риспостой) хоча б одного протискладання з першого (пропости) з незмінними параметрами.

Інвенція – невеликий імітаційно-поліфонічний твір з визначеним композиційним задумом. Поліфонічний розвиток розчленовується каденціями в побічних тональностях, але в підсумку веде до закінчення в основній тональності.

Фуга – найбільш завершена, цільна, при цьому дуже різноманітна імітаційно-поліфонічна форма.

Вивчення поліфонічних творів сприяє розвитку поліфонічного, мелодичного слуху та музичного мислення.

Поле

Ю.Щуровський

Andante

1 3 5 4 3 1 5 3 4 2

p *mf*

5 2 1 2 3 5 1 3 1 5 2 1 2 3

9 2 3 1 5 4 1 5 4 2 1 5

pp

4 5 3 5 3 1 2 5 4 2 1 2 3 4 5

П'еса

Д.Левідова

Andantino

p

1 4 3 3 1 1 5 3 2 5 2 1 2 3

3 1 3 2 5 2 1

1 3 2 4 2 1 3 4 5 2

3 1 2 1 3 5 2 4 3 2

5 4 3 4 1 5 3 4 1 3 2 4 2

4 2 1 2 4 3 2 1 5

Спіймай мене, якщо зможеш

П.Стендфорд

Allegro

Measures 1-5 of the piece. The tempo is **Allegro**. The music is in 2/4 time. The first staff (treble clef) starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction *lightly (non legato)*. The second staff (bass clef) has a whole rest in the first measure, then a series of eighth notes.

Measures 6-11. Measure 6 is marked with a '6'. The music continues with various dynamics, including *f* and *p*. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a bass line with slurs.

Measures 12-16. Measure 12 is marked with a '12'. The music features dynamics of *f* and *p*. The first staff has a melodic line with slurs. The second staff has a bass line with slurs.

Measures 17-22. Measure 17 is marked with a '17'. The music includes a *cresc.* (crescendo) instruction and a *f* dynamic. The first staff has a melodic line with slurs. The second staff has a bass line with slurs.

Measures 23-28. Measure 23 is marked with a '23'. The music features dynamics of *f* and *p*. The first staff has a melodic line with slurs. The second staff has a bass line with slurs.

Передзвін

П.Стенфорд

Andante

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Andante. The first staff (treble clef) begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The second staff (bass clef) starts with a piano (*p*) dynamic and a staccato marking, playing a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The first measure of the bass line is marked with a *p* dynamic and a staccato marking.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 starts with a forte (*f*) dynamic in the bass line. The treble line has whole notes G4, A4, B4, and C5. The bass line has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 6 has a piano (*p*) dynamic in the bass line. Measure 7 has a piano (*p*) dynamic in the bass line. Measure 8 has a piano (*p*) dynamic in the bass line.

Musical notation for measures 9-14. Measure 9 has a forte (*f*) dynamic in the bass line. Measure 10 has a forte (*f*) dynamic in the bass line. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic in the bass line. Measure 12 has a forte (*f*) dynamic in the bass line. Measure 13 has a piano (*p*) dynamic in the bass line. Measure 14 has a piano (*p*) dynamic in the bass line.

Musical notation for measures 15-19. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic in the bass line. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic in the bass line. Measure 17 has a piano (*p*) dynamic in the bass line. Measure 18 has a piano (*p*) dynamic in the bass line. Measure 19 has a piano (*p*) dynamic in the bass line.

Musical notation for measures 20-24. Measure 20 has a forte (*f*) dynamic in the bass line. Measure 21 has a fortissimo (*ff*) dynamic in the bass line. Measure 22 has a forte (*f*) dynamic in the bass line. Measure 23 has a forte (*f*) dynamic in the bass line. Measure 24 has a forte (*f*) dynamic in the bass line.

Граючи з тінями

П.Стендфорд

Poco allegretto

Musical notation for measures 1-5. Treble clef, 3/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef has a whole rest in the first measure, then a half note G2, followed by quarter notes F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A slur covers the first five measures of both staves.

Musical notation for measures 6-11. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 6 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 7 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 9 includes a *cresc.* (crescendo) marking. The melody in the treble clef continues with quarter notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass clef has a whole rest in measure 6, then a half note G1, followed by quarter notes F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. A slur covers measures 6-11.

Musical notation for measures 12-16. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 12 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 15 includes a *rit.* (ritardando) marking. The melody in the treble clef continues with quarter notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The bass clef has a whole rest in measure 12, then a half note G0, followed by quarter notes F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. A slur covers measures 12-16.

Musical notation for measures 17-21. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 17 starts with an *a tempo* marking. The melody in the treble clef continues with quarter notes G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The bass clef has a whole rest in measure 17, then a half note G-1, followed by quarter notes F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2. A slur covers measures 17-21.

Musical notation for measures 22-25. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 22 starts with a *rit.* (ritardando) marking. Measure 23 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 24 includes an *a tempo* marking. The melody in the treble clef continues with quarter notes G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. The bass clef has a whole rest in measure 22, then a half note G-2, followed by quarter notes F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3. A slur covers measures 22-25.

Ой, літає соколونько

Українська народна пісня

Обр. І.Берковича

Moderato

The musical score is written for piano in D major and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*p*, *mf*, *rit.*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line.

Руська пісня

І. Беркович

Andantino

Musical score for measures 1-5. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with fingerings 1-5, 2-1-5, 3-1-2, 1-2, and 1. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines, including a triplet of eighth notes in measure 3. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 6-11. The right hand continues the melody with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 5, 1. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

Musical score for measures 12-16. The right hand has fingerings 4, 1, 3, 4, 1, 2, 1. The left hand continues the accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and a ritardando (*rit.*) in measure 16.

a tempo

Musical score for measures 17-22. The piece returns to the original tempo. The right hand has fingerings 1, 2, 2. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 3. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 23-27. The right hand has fingerings 3-1, 1, 4, 5, 3, 2, 1, 3, 1, 2. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 3, 5, 1, 2, 3. Dynamics include piano (*p*).

Подоляночка

Г.Орлянський

Andantino

1 3 1 5 4

p

5 2 1 2 1 3 5 1 2 3 5 1 2

5 4 4 4

mf *p*

2 5 1 4 1 2 5 1 5 1 2

9 1 5 4 7 5

f

5 1 1 1 5 2

13 4 4 4 4

mf *p* rit.

1 2 3 1 2 1 5 5 4 1 2 1 5

Сарабанда

Lento ma non troppo [Не очень медленно]

V: 1) Church Organ

2) при повторі - Church Organ + String Ens. 2

Church Organ + Acoustic Bass октавою нижче

s.p.: мі першої октави

А.Кореллі

mf legatissimo cantabile

V: Church Organ

(mf)

cresc. *espressivo* *dim.*

V: Church Organ + String Ens. 2
Church Organ + Acoustic Bass октавой нижче
s.p.: мі першої октави

Musical score for two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 17 and the second at measure 21. Both systems are in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The first system features a melodic line in the treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a bass line with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second system continues the melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and the bass line with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Адажіо

А.Вівальді - Й.С.Бах

Musical score for 'Adagio' by Vivaldi and Bach. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The tempo is marked 'Adagio'. The score consists of two systems. The first system starts at measure 1 and the second at measure 4. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Dynamics range from *p* to *mp* and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

7

p *f lebile*

10

mf

13

p

16

dim. *pp*

Алегрето

В.Берд

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. Fingerings are indicated: 5 for the first note, 1 for the second, 2 for the third, and 5 for the fourth. The bass line begins in measure 2 with a 2, then 3, and finally a 1-5 sequence in measure 5.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 has a treble clef and a 1. Measure 7 has a 4. Measure 8 has a 5. Measure 9 has a 4 and a 2. Measure 10 has a 1. The bass line has a 1, 3, 2, 2, 5 sequence in measure 6, and a 1 in measure 10.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 has a treble clef and a 2. Measure 12 has a 4. Measure 13 has a 5, 2, 1 sequence. Measure 14 has a 5. Measure 15 has a 5. The bass line has a 1, 2, 5 sequence in measure 11, a *p* dynamic marking in measure 13, and a 1 in measure 15. A *Ped.* marking with an asterisk is present below measure 13.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 has a treble clef and a 4, 2 sequence. Measure 17 has a 4, 2, 1 sequence. Measure 18 has a 4, 2, 1 sequence. Measure 19 has a 3, 1 sequence. Measure 20 has a 1. The bass line has a 1 in measure 16, a 2, 4 sequence in measure 17, a 1, 5 sequence in measure 18, and a 5 in measure 19. Dynamics include *cresc.* in measure 16, *f* in measure 18, and *ff* in measure 20. A *Ped.* marking with an asterisk is present below measure 20.

Алегро

Г.Телеман

1 *f* (*p*)

3 5 4 3

4 1 1 2 1 3 2 4

5 *mf*

2 5 3 4 2 1 1

3 1 1 3 4 3

9 *cresc.* *f*

2 1 2 1 2 3

4 3 5 1 3 2 1 3 1

13 5 1 1 1

1.4 2.4

4 1 3 3 5

Ария

из оркестровой сюиты № 3

И.С.Бах

Adagio

p espressivo

5

3

4

3

5

poco cresc.

3

1.

1

5

1 2

dim.

7

2.

dim.

p

3

4

2

9

3 1 4

cresc.

2 1 2 1

11

5

1

p

13

1 2 1 3 3

p

15

2 1 1 5

mf

p

17

2 1 3

2 1

2 1

mp

p

Діалог

Ю.Щуровський

Andantino

mf

mf

7

13

p

mf

mf

19

25

29

p

Две подружки

(канон)

Г.Фрид, соч.41 №11

Певуче

1 3 5 3 4 2 4 2 3

f

4 5 1 2 3 2

1 3 5 3 1 5

3 5 2 4 4 5 1 2 3 2

3 4 4 2 4 2 1 2

mf

2 5 4 3 2 1 2 4 2 5

poco rit. a tempo

mp

5 4 1 2 2 5

5 4 1 2 2 5

Musical score for measures 26-30. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The right hand has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with fingerings 3, 4, 2, 4, 2, 1, 3, 4. The left hand has a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, with fingerings 4, 5, 1, 2, 3, 2, 5, 4. A slur covers the entire phrase.

Musical score for measures 31-35. The right hand has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with fingerings 3, 5, 4, 3, 5, 1, 3, 1. The left hand has a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, with fingerings 2, 1, 3, 2, 5. Dynamics include *mf* and *p*. A *Ped.* marking with an asterisk is present at the end.

СТЕПОМ

із циклу "Маленький мандрівник"

С.Борткевич

Musical score for measures 1-5. The piece is in C major and common time (C). The right hand has a melodic line with notes C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4, with fingerings 1, 3, 5, 2, 3, 1. The left hand has a bass line with notes C3, D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3, C3, with fingerings 5, 2, 3, 1. Dynamics include *mf*. Performance instructions include *legato, espressivo*.

Musical score for measures 6-10. The right hand has a melodic line with notes C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4, with fingerings 5, 2, 1, 4, 3, 1. The left hand has a bass line with notes C3, D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3, C3, with fingerings 5, 1, 4, 4. Dynamics include *mf*.

9 2 4 4 1 4 *dimin.* 1 4 1

13 *piu lento* 1 4 *pp* 5 2 *una corda* *pp*

16 3 2 4 *pp* 2

Маленькая fuga

Енергіко [Энергично]

Д.Циполи

2 3 1 4 4 3 1 2 *f* 4 2 2 3

6 5 4 4 2 4 *mf* 1 *mp* 7 7 4 1 3 4

11

4 2 5 4 1 3 2 3

dim.

5 1 5 2 1 2 3 1 3 1

16

2 2 3 1 4 3 2 1 1

f

2 4 1 3 2 4

21

2

dim.

3 1 5 3 4 5 5

26

2 1 3 1 4 3 3

rit.

2 3 2 4 2 1

ФУГЕТТА

О.Яковчук

Allegro ♩=112

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked *mf* and features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the piece, with the treble staff showing more intricate patterns and the bass staff providing harmonic support. The third system is marked *f* and includes a section labeled *p sub. 2* in the bass staff. The fourth system shows a change in dynamics and includes a section marked *ll* in the bass staff. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a rhythmic pattern in the bass. Fingerings and accents are indicated throughout the score.

Meno mosso

rit.

p

Tempo I

poco a poco accelerando

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

First system of the piano score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains several measures of eighth-note and sixteenth-note patterns, some with slurs and fingerings (1, 2, 3). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of chords and single notes with fingerings (1, 2). Below the bass staff, there are five notes with the instruction "Ped." and asterisks: Ped. * Ped. * Ped. *

Second system of the piano score. The upper staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. It features a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) and includes slurs and fingerings (1, 4). The lower staff is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, containing a continuous eighth-note pattern with fingerings (1, 2, 3, 4, 5).

Third system of the piano score. The upper staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, showing slurs and fingerings (1, 2, 4). The lower staff is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, featuring a continuous eighth-note pattern with fingerings (2, 3, 4, 5).

Fourth system of the piano score. The upper staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, containing slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The lower staff is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, featuring a continuous eighth-note pattern with fingerings (1, 3, 1, 3, 1).

Fifth system of the piano score. The upper staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, showing slurs and fingerings (4, 3, 1, 3, 2, 3). The lower staff is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, featuring a continuous eighth-note pattern with fingerings (1, 3, 3, 1, 3, 4) and a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Sixth system of the piano score. The upper staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, containing long slurs and fingerings (2, 1). The lower staff is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp, featuring long slurs and fingerings (1, 3, 3). Below the bass staff, there are three notes with the instruction "Ped." and a dashed line with "8vb" below it. An asterisk is located at the bottom right of the system.

ВЕЛИКА ФОРМА

Сонатна форма

Однією з вершин розвитку західноєвропейської інструментальної музики XVIII ст. є творчість композиторів – віденських класиків. Серед досягнень необхідно відзначити й кристалізацію сонатної форми – втілення конфліктного співставлення та його розвитку. Цьому передувало становлення та розвиток старосонатної форми, яка найбільш широко представлена у фортепіанних сонатах Д. Скарлатті, зустрічається в творчості французьких композиторів клавесиністів, Й. С. Баха та його синів, ранніх сонатах Й. Гайдна.

Процес розвитку в класичній сонатній формі має три фази: *експозицію*, у якій представлені «діючі особи»; *розробку*, де розвиток конфлікту досягає найвищої напруги; *репризу*, котра являє собою підсумок, результат усього попереднього розвитку. Форма ця характерна для перших частин сонат, симфоній, камерних ансамблів. Експозиція розпочинається з головної партії, активної, драматичного або танцювального, грайливо-жартівливого характеру. Музика звучить у головній тональності.

Зв'язуюча партія підводить до теми більш спокійного настрою – побічної партії. Головна відмінність – звучання в тональності домінянти побічної партії. Експозицію завершує заключна партія.

Головною рисою розділу є розробки – активний динамічний розвиток на основі окремих елементів експозиційних тем, мотивів, які перевтілюються, відбувається співставлення, що створює безперервний потік. Зазвичай розробка закінчується на домінянті до головної тональності.

Реприза розпочинається з головної партії в головній тональності. Побічна ж партія в репризі з'являється в новій для себе тональності або завершується обов'язково в головній. Заключна партія теж звучить у головній тональності. Отже, основним підсумком розвитку є зближення основних партій, зняття їх експозиційного протиставлення за рахунок тональних змін у побічній партії.

Основний трифазний розділ сонатної форми може бути розширено повільним вступом і завершальною кодою.

Певні труднощі засвоєння сонатної форми зумовлені контрастом, зміною образного строю партій, тем, їх мелодики, ритміки, гармонії, фактури, компенсуються жанровою конкретністю музичної мови сонатин і сонат. Така жанрова визначеність характеризує все сонатне алегро або його окремі партії та теми. У деяких сонатинах виявляється характерна тенденція до мелодизації фактури, що є активним засобом впливу на слухове сприйняття при опануванні сонатної форми.

Образно-емоційній побудові класичних сонат і сонатин притаманні моторна спрямованість, чітка ритміка, закономірна послідовність зміни артикуляційних штрихів, фактурних прийомів, зручні позиційні формули дрібної техніки.

Найважливішою умовою опанування виконавцем сонатної форми є відчуття єдиної лінії наскрізного розвитку. Розв'язати це завдання іноді допомагає визначення спільності інтонаційно-ритмічних зв'язків між партіями.

Цілісне виконання сонат і сонатин базується не тільки на слуховому сприйнятті, усвідомленні інтонаційної спорідненості партій, а й на розвинутому почутті ритмічної мірності, плинності руху. Подоланню темпо-ритмічних труднощів при зміні фактурних прийомів, вмінню тримати єдиний темп сприятиме активізація почуття метро-ритмічної пульсації, робота над розвитком музично-ритмічних здібностей.

Разом з тим, у процесі вивчення творів сонатної форми розвивається виконавське охоплення великих ритмічних групувань.

Паралельно з роботою над вирішенням ритмічних задач, подоланням фактурних труднощів неможливо обійти увагою роль синтаксичного й артикуляційного членування. Формальне виконання штрихів, надлишкове підкреслення метричних побудов призводить до штучних розривів у мелодичному русі. Цілісне охоплення великих відрізків мелодичного ланцюга єдиним широким диханням сприяє природній плинності виконання всієї горизонталі.

Робота над сонатою розвиває аналітичне мислення, активізує музичну пам'ять, музичне мислення.

Маленькая сонатина

І часть

А.Андре

Andante

p dolce

f

f

p

11

p \rightarrow *f* *pp* *mp dolce*

4 1 2 2 5 3 1 5 3 1

16

3 2 3 5 2 1 5 3 1 5 3 1 2 4 1

2

21

p

2 2 5 3 1 1 1

26

f

5 4 3 1 5 1 2 1 2 1 5 1 2 1 2

31

dim. *pp*

1 5 4 5 4 5 1 1 2 3 2 3 1 2 1

Крупная форма Маленькая сонатина

I часть

К.Рейнеке

Allegro moderato

Measures 1-4 of the first system. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 5, 1, 3, 2, 1, 5, 2, 3, 4, 1). The left hand provides a steady accompaniment with slurs and fingerings (3, 1, 4, 1, 5, 2, 1). The dynamic marking *p* is present.

Measures 5-8 of the second system. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 1, 4, 3, 2, 5). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (2, 4, 3, 1, #4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4). The dynamic marking *p* is present.

Measures 9-12 of the third system. The right hand has slurs and fingerings (1, 3, 4, 2). The left hand accompaniment features slurs and fingerings (3, 5, 5, 3, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 3, 3). The dynamic marking *p* is present.

Measures 13-16 of the fourth system. The right hand includes slurs and fingerings (5, 2, 1, 4, 2, 4, 1, 2, 5). The left hand accompaniment has slurs and fingerings (3, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5, 2, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 2, 3, 2). The dynamic markings *mf* and *dim.* are present.

Сонатина

А.Бейл

Allegretto

Measures 1-6 of the sonatina. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows measures 1 through 6. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 1). The left hand provides a bass line with slurs and fingerings (5, 4, 2, 5, 4, 2, 3, 1). The dynamic marking is *p* (piano).

Measures 7-13 of the sonatina. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 1, 2, 3, 1, 3, 2, 2, 4, 1). The left hand has a more active bass line with slurs and fingerings (5, 3, 2, 1, 5, 3, 2, 1). The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Measures 14-19 of the sonatina. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 4, 2, 1, 1, 4, 2, 4, 3, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 2, 1, 5, 3, 2, 1). The dynamic marking is *p* (piano).

Measures 20-25 of the sonatina. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 1, 2, 3, 2, 2, 1, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 5, 2, 1, 2, 1, 4). The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano) for measures 20-24 and *mf* (mezzo-forte) for measure 25.

Measures 26-30 of the sonatina. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 2, 1, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 3, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 5, 4, 2). The dynamic marking is *p* (piano). The tempo marking changes from *rit.* (ritardando) to *a tempo* (return to original tempo) between measures 28 and 29.

2

Musical score for measures 32-37. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings: 2, 5, 1, 2, 1, 1, 4, 2, 3, 1. The left hand has a bass line with slurs and fingerings: 5, 4, 2, 3, 5, 2. A dynamic marking of *mf* is present in the right hand.

Musical score for measures 38-43. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings: 2, 3, 2, 5, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The left hand plays chords with slurs and fingerings: 1, 2, 5, 1, 2, 3, 2, 1. Dynamic markings include *cresc.* and *f*.

СОНАТА

Allegro

Й.Бенда

Musical score for measures 1-5. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings: 1, 2, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The left hand has a bass line with slurs and fingerings: 2, 5, 4, 2, 1, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2. Dynamic marking is *mf*. Pedal markings include *Ped.* and asterisks.

Musical score for measures 6-10. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings: 2, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The left hand has a bass line with slurs and fingerings: 2, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1. Pedal markings include *Ped.* and asterisks.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 4, 5, 3, 1, 5, 3, 4, 2, 1, 3, 1, 1, 2, 1, 2, 3. Dynamics: *pp*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 2, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 4, 1, 4, 1. Dynamics: *pp*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 2, 1, 2, 5, 1, 2, 5, 1, 2, 5, 2, 1, 3, 1. Dynamics: *mf*. Pedal markings: *Ped.*, *, *Ped.*, *. Pedal markings are placed below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1. Dynamics: *pp*.

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a bass line with a long note and rests. Pedal markings 'Ped.' and '*' are present below the staff.

Second system of a piano score. It includes dynamic markings 'dim.' and 'mf', and tempo markings 'poco rit.' and 'a tempo'. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 3, 1, 2, 5, 3, 2, 1, 4). The left hand has a bass line with slurs and rests. Pedal markings 'Ped.' and '*' are present below the staff.

Third system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and rests. The left hand has a bass line with slurs and rests. Pedal markings 'Ped.' and '*' are present below the staff.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and rests. The left hand has a bass line with slurs and rests. Pedal markings 'Ped.' and '*' are present below the staff.

First system of musical notation. Treble clef: 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 3. Bass clef: 2, 3, 4, 3, 5, 1, 3.

Second system of musical notation. Treble clef: 3, 1, 2, 1, 3, 3. Bass clef: 2, 5, 1, 3, 3, 3, 5.

Third system of musical notation. Treble clef: 4, sf, p, sf. Bass clef: 3, 5, 2, 4, 1, 5, 3, 1, 3, 3, 5.

Fourth system of musical notation. Treble clef: p, pp, dolce. Bass clef: 2, 4, 3, 1, 5, 3, 3, 4, 2.

Ped. * Ped. *

Fifth system of musical notation. Treble clef: 1, 3, 5, 3, 1, 5, 3, 1, 4, 3, 4. Bass clef: 1, 2, 4, 1, 2, 3, 4, 5.

Ped. * Ped. *

Sixth system of musical notation. Treble clef: 3, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 5. Bass clef: 1, 2, 3, 4, 5.

p *pp* *sf* *sf* *pp* *f* *ff*

ЛЕГКА СОНАТА

Allegro

Й.Гайдн

mf *p* Ped. * Ped. * Ped. *

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *mf*. A trill (tr) is marked in the final measure. A small diagram of a trill is shown above the first measure.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p*. A repeat sign is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains five measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *mf* and *f*. A trill (tr) is marked in the final measure.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains five measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *mf*. A trill (tr) is marked in the final measure. The word "Ped." with an asterisk is written below the first and fourth measures.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains five measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p*.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The right hand features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, and a trill (tr) on the eighth note. The left hand has a bass line with a double bar line and a fermata over the first measure, followed by a melodic line with a trill (tr) on the second measure and a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final measure.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The right hand contains a trill (tr) on the second measure, followed by a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand features a bass line with a double bar line and a fermata over the first measure, followed by a melodic line with a trill (tr) on the second measure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final measure.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The right hand begins with the word "МЕХУЕТ" above the first measure, followed by a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The left hand has a bass line with a double bar line and a fermata over the first measure, followed by a melodic line with a dynamic marking of *f*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a double bar line and a fermata over the first measure, followed by a melodic line with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final measure.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a double bar line and a fermata over the first measure, followed by a melodic line with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final measure.

Andante

mp cantabile

tr

p

tr

cresc.

sf

sf

Allegro

mf

Red. *

p

f

4 3 3 1 2 4 5 1 5 1

p *cresc.*

Ped. *

2 1 5 1 1 2 3 1 5 1 2

mf

ВАРІАЦІЇ

До творів великої форми належать і варіаційні цикли. Основу цієї форми складає викладення теми та ряд її видозмінених повторень-варіацій.

Варіації зустрічаються як у вокальній, так і в інструментальній музиці. Традиційно використовується варіаційна форма в обробках народних пісень. Багато варіацій створено на запозичену тему, зазвичай пісенно-арізного або танцювального складу.

Найбільш наближені до куплетної форми варіації, у яких мелодія, її темп, тактовий розмір практично залишаються незмінними, а всілякі зміни відбуваються в її контексті – фактурі, гармонії, іноді ладотональності. Жанрові витоки цього типу варіацій – середньовічні мотети XV-XVI ст., хоральні прелюдії.

Інший тип варіацій, появу якого відносять до XVI ст., *Basso ostinato* – на незмінну мелодичну фігуру в басу. Жанрові витоки – нешвидкі тридольні танці, наприклад, чакона, пассакаля, які виникли в Іспанії, засновані на багаторазовому повторі – (без змін, уперто (*ostinato*)) – мелодичної лінії в басовому голосі. Верхні голоси при цьому розвиваються поліфонічно.

У XVIII ст. композиторами – віденськими класиками створено тип «класичних» варіацій, у яких зберігається не якийсь певний елемент фактури теми, а її загальний характер, жанрова основа. Цьому сприяє стала незмінність темпу й розміру, тональності, при цьому зберігається форма теми, її гармонічний план, варіюється фактура та мелодія.

У XVIII ст. композитори-романтики створили новий темп варіацій. Згідно з романтичною естетикою, кожній варіації надається особливий, неповторний

характер. Найважливішим засобом варіювання стає зміна жанрів (романс змінює вальс, його змінює акордова прелюдія, марш). Тому ці варіації ще називають характерними або жанровими.

Перед виконавцем постає коло завдань, зумовлених різним типом варіаційних циклів. Слуховому налаштуванню на виконання теми, її виразних інтонаційних оборотів, на синтаксичну і артикуляційну чіткість промовляння сприяє фактурна організація, яка може бути представлена навіть в одноголосній мелодії.

Визначивши структурні та виразні особливості теми, необхідно в кожній з варіацій знайти риси інтонаційно-ритмічної, гармонічної, фактурної подібності або жанрової відмінності з нею. Цьому допоможе програвання, або «внутрішнє приспівування» теми, яка відображена в різних типах варіацій. Отже, вивчення варіаційних циклів розвиває музичне мислення в двох напрямках: слухове відчуття єдності теми й варіацій і гнучке переключення на інший образний стрій.

Варіації

"Ой, місяцю, місяченьку"

В.Заремба

Andante

Musical score for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Andante'. The score features a piano (p) accompaniment in the bass clef and a melody in the treble clef. Dynamics include forte (f), piano (p), and pianissimo (pp). Fingerings are indicated with numbers 1-4. Trills are present in measures 2 and 3.

Musical score for measures 6-10. The piano part continues with chords and single notes. The treble part features a melodic line with trills in measures 7 and 8, and a series of triplets in measure 9. Dynamics include forte (f). Fingerings 3, 4, and 5 are indicated for the triplet in measure 9.

Musical score for measures 11-14. The piano part has a more active role with chords and moving lines. The treble part continues with a melodic line. Dynamics include piano (p). Fingerings 4 and 5 are indicated.

Musical score for measures 15-18. Measure 15 is marked 'f agitato' and features a rapid, sixteenth-note melodic line in the treble. The piano part provides harmonic support. Dynamics include piano (p). Trills are present in measure 18.

18 *f* 6 6 6 *f* 3 7 6 *8^{va}*

20 *p* 3 4 *p* **Тема**
Lento

25 *f* *cresc.*

30 *fp* *p cantabile*

34

Musical score for measures 34-36. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 1, 5, 1, 1.

37

Musical score for measures 37-39. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more active eighth-note accompaniment with fingerings 4, 1, 4, 5, 1, 4, 1, 1.

40

f *tr* *riten.* *p* *p* **Andantino**

Musical score for measures 40-43. Measure 40 includes a trill and a *riten.* marking. Measure 41 has a *p* dynamic. Measure 42 has a *p* dynamic. Measure 43 is the start of the **Andantino** section in 6/8 time, with a *p* dynamic. Fingerings for the left hand in measure 40 include 2, 1, 2, 1, 1, 1, 3, 5, 3, 1, 2, 1.

44

Musical score for measures 44-47. The right hand plays a series of chords with slurs and accents, with fingerings 5, 3, 4, 5, 4, 4, 5, 3, 4, 5. The left hand plays a simple accompaniment of eighth notes.

49

f *ff agitato*

54

fp *fp* *p* *cresc.*

59

p *pp* *rall.* *a tempo* *p dolce* *pp mesto*

64

p *p* *p* *p* *f*

69

sf sf sf *p cantabile*

Measures 69-72. The piece is in 3/4 time. Measures 69-71 feature a piano introduction with a forte (*sf*) dynamic. Measure 72 begins a new section marked *p cantabile* in 3/4 time.

73

f

Measures 73-75. The piece continues in 3/4 time. Measure 73 has a piano introduction. Measure 74 features a forte (*f*) dynamic. Measure 75 is a repeat of measure 74.

76

f

Measures 76-77. The piece continues in 3/4 time. Measure 76 has a piano introduction. Measure 77 features a forte (*f*) dynamic.

78

f *tr* *riten.* *f* *p*

Measures 78-81. The piece continues in 3/4 time. Measure 78 has a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*). Measure 79 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*riten.*) marking. Measure 80 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. Measure 81 features a piano introduction with a piano (*p*) dynamic.

ВАРІАЦІЇ

на тему української народної пісні "Цвіте терен"

Л.Острова

Andante

First system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur over the final two notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The left hand continues with chords and eighth notes. The word "Тема" (Theme) is written above the right hand. The dynamic changes to mezzo-piano (*mp*) in the final measure.

Third system of musical notation. The right hand has a slur over the first two measures. The left hand has a slur over the first two measures. A crescendo hairpin is shown in the right hand, followed by a decrescendo hairpin in the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a slur over the first two measures. The left hand has a slur over the first two measures. The dynamic is marked mezzo-forte (*mf*).

Fifth system of musical notation. The right hand has a slur over the first two measures. The left hand has a slur over the first two measures. The dynamic is marked mezzo-piano (*mp*). The word "Кінець" (End) is written above the right hand. The system concludes with a double bar line and the word "Var.1" above the right hand.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 1 3 2, 5, 5, 1 2, 5. Includes a fermata over the final measure.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 1 4, 3, 4, 1 2 4, 3. Includes a fermata over the final measure.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 1 3 5, 3 2 1, 4, 5, 3, 5. Includes a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 4, 5, 5, 4, 1 2. Includes a fermata over the final measure. Dynamics: *mp*. Section: Вар.2.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 5 4 1, 3 1 5, 4, 5 3 1, 4 5. Includes a fermata over the final measure.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 5 1 4-5, 4 5, 4, 5 2, 5 4 1. Dynamics: *mf*.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs, including fingerings 3, 5, 4, 1, 5, 4, 1, 5, 3, 2, 3, 1, 5, 4, 3, 2, 1. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 3, 1. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *mp* and *mf*. A section is labeled "Var. 3".

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 1, 2. The left hand has a bass line with slurs and fingerings 2, 1, 1, 2. Dynamics include *piu f*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 1, 3, 1. The left hand has a bass line with slurs and fingerings 2, 5, 4, 5. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 1, 2. The left hand has a bass line with slurs and fingerings 2, 3, 1. Dynamics include *accel.* and a 4/4 time signature change at the end.

8^{va}-----
8^{va}-----
ff

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *ff*. The left hand has a bass line with triplets and a dynamic marking of *ff*. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

8^{va}-----
molto dim. *mp*

This system contains measures 3 through 6. The right hand has a melodic line with various fingerings and a dynamic marking of *mp*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *molto dim.* and a dynamic marking of *mp*. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

p

This system contains measures 7 through 10. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p*. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

This system contains measures 11 through 14. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p*. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

Почати з викладу теми
і до слова "Кінець"

РОНДО

Ще на початку тисячоліття, з XI–XII ст. у Франції, Іспанії існували вірелетанцювальні пісні, які виконувалися трубадурами та труверами, із сольним заспівом і хоровим приспівом, але починалися вони обов'язково з приспіву. У композиції поетичного змісту вже було закладено принцип рондальності.

Рондо (від італ. *Rondo* – коло, хоровод, за визначенням музичної енциклопедії) чергує повторення незмінного рефрену кожного разу з новими епізодами: АВАСАД тощо. Ця форма безпосередньо пов'язана з народною піснею, де заспів у кожному куплеті інший, а приспів повторюється без зміни.

Рондо не тільки тип музичної форми, у якому превалює експозиційність, але і є носієм визначеного типу образності, тісно пов'язаною з жанрами пісні й танцю. Це прийом тематичного співставлення, де меншого значення набувають прийоми серединного розвитку на відміну від сонатної форми.

Як окрема інструментальна форма рондо сформувалось у французькій клавірній музиці стилю рококо – галантного вишуканого стилю, що склався під впливом придворно-аристократичної культури кінця XVII – початку XVIII ст. Йому притаманні легкість, витонченість, мініатюризм, псевдонародність. Старофранцузькі клавесинні рондо зазвичай мали програмно-зображальні назви: «Курка», «Зозуля» тощо.

Класичне рондо частіше зустрічається як форма частини сонатного циклу (зазвичай фіналу), ніж як форма самостійного твору. Рондо набуває певних сталих ознак: частини твору яскраво контрастують між собою – не тільки кожний епізод з рефренами, але й самі епізоди між собою. Кожна частина будується на самостійній темі. Важливою особливістю класичного рондо є збільшення контрасту наступного епізоду з рефреном.

РОНДО

Т.Хаслінгер

Allegretto з сонатини *До мажор*

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. It features a repeating refrain in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, marked with *cresc.* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

10

Musical score for measures 10-14. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 14 ends with a fermata over a chord.

15

Musical score for measures 15-19. The right hand continues with eighth-note patterns, including triplets and slurs. The left hand has a more active role with moving lines. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 16. Measure 19 ends with a fermata.

20

Musical score for measures 20-23. The right hand features eighth-note patterns with slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo) in measure 21, *f* (forte) in measure 22, and *p* (piano) in measure 23. Measure 23 ends with a repeat sign.

Musical score for measures 24-27. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a steady accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 25. Measure 27 ends with a fermata.

First system of a piano score. The treble clef staff contains a melodic line with a *cresc.* marking, followed by a *f* (forte) section, and then a *dolce* (softly) section. The bass clef staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingering numbers 4, 1, and 3 are visible above the treble staff.

Second system of the piano score. The treble clef staff continues the melodic line with various fingering numbers (4, 1, 3, 2, 5, 1, 2, 1) above the notes. The bass clef staff continues with accompaniment.

Third system of the piano score. The treble clef staff features a long melodic phrase with intricate fingering (1, 3, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 1). The bass clef staff has a sparse accompaniment with rests. A *f* marking appears in the final measure of this system.

Fourth system of the piano score. The treble clef staff continues with a melodic line and fingering (4, 1, 4, 1, 2, 4, 2). The bass clef staff has a sparse accompaniment with rests and a *f* marking. The system concludes with a double bar line.

РОНДО

з сонати До мажор

Д.Бортнянський

Andantino

Musical notation for measures 1-5. The score is in 2/4 time and D major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the beginning of the first system.

Musical notation for measures 6-11. Measure 6 is marked with a '6'. Measures 7-8 are marked with '1.' and '2.' above them, indicating first and second endings. The notation continues with melodic and accompaniment lines.

Musical notation for measures 12-17. Measure 12 is marked with a '12'. Measure 17 is marked with a '1.' above it, indicating a first ending. The notation continues with melodic and accompaniment lines.

Musical notation for measures 18-23. Measure 18 is marked with a '18'. Measure 19 is marked with a '2.' above it, indicating a second ending. The notation continues with melodic and accompaniment lines.

24

Musical score for measures 24-29. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chords. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

30

Musical score for measures 30-36. The right hand continues with melodic lines, including some chords and eighth-note runs. The left hand has a steady accompaniment of quarter notes.

37

Musical score for measures 37-42. The right hand has a more active melodic line with eighth-note patterns. The left hand accompaniment consists of quarter notes and rests.

43

Musical score for measures 43-48. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns. The left hand accompaniment is simple, using quarter notes and rests.

49

Musical score for measures 49-54. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand accompaniment includes a section with eighth-note patterns in measures 51-54.

54

1. 2.

60

65

1. 2.

71

77

84

84

p *f* *p*

Musical score for exercise 84, measures 1-6. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a simple bass line. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

91

91

Musical score for exercise 91, measures 1-6. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents, and the left hand has a simple bass line.

98

98

Musical score for exercise 98, measures 1-6. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a simple bass line.

105

105

Musical score for exercise 105, measures 1-6. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a simple bass line.

110

Musical score for measures 110-114. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment with a consistent interval of a major second.

115

Musical score for measures 115-119. The right hand continues the melodic development with some rests and chordal textures. The left hand maintains the eighth-note accompaniment pattern.

120

Musical score for measures 120-123. Measure 120 begins with a fermata over a chord in the right hand. A double bar line with repeat dots follows. The right hand then plays a series of eighth notes, while the left hand continues with eighth notes.

124

Musical score for measures 124-127. The right hand features a more active melodic line with eighth-note runs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

128

1. 2.

133

139

143

П'ЕСИ

Найпростіший жанр інструментальної музики – **п'еса**. Твір відносно невеликий за розміром, але завершений та достатньо самостійний. Більшість п'ес мають назву, що уточнює або жанрові витоки, або програмний зміст.

Розповсюджені жанрові назви – це, передусім, танці, наприклад, менует, буре, гавот, вальс, регтайм, різні марші. Потім скерцо (жанр) з менуета та буре перетворилося у самостійний жанр. Набула самостійності й прелюдія. Спочатку це був інструментальний вступ до церковної служби, пізніше цей твір передував фузі. Звільнившись від зовнішніх зв'язків, прелюдія, перетворившись на лаконічну музичну замальовку, з XIX ст. набуває тенденції до створення циклу з декількох (не більше 24) прелюдій. Етюд – п'еса, що, як правило, не тільки вирішує певне технічне завдання, а й, подібно етюду в живопису, має глибокий художній зміст.

Токата в XVI-XVIII ст. – твір імпровізаційного характеру, що складається з різних контрастних розділів. У XIX-XX ст. токатою називали віртуозні п'еси ритмічно рівномірного руху й часто з контрастною співучою середньою частиною.

Романс, ноктюрн, баркарола, рапсодія, поема, фантазія – усе це жанрові різновиди п'ес.

Назва п'еси може мати програмний характер, уточнювати, конкретизувати її зміст, наприклад, «Порив», «На трійці». У цих п'есах немає посилання на жанрову основу, але її визначення слугуватиме засобом втілення змісту.

Жанрове розмаїття п'ес, яскравість образів, діапазон емоційного спектру надають широкі можливості для розвитку художньо-образного мислення студентів.

Музика – це мистецтво звуку, тому студентам-вокалістам слід приділяти особливу увагу вивченню п'ес кантиленного характеру. Мелодика цих творів насичена різнобарв'ям жанрових відтінків, вирізняється багатою інтонаційно-образною сферою, яскравими та виразними кульмінаційними злетами, має опуклу лінію мелодичного розвитку, використовує об'ємні музичні засоби в мелодично-інтонаційному, гармонічному та поліфонічному відношенні. При виконанні мелодичних побудов необхідно звернути увагу на ритмічну гнучкість, м'якість, ліричність, відчуття широкого дихання, виразне інтонування. Вивчення п'ес кантиленного характеру сприяє розвитку **мелодичного слуху**.

Необхідно приділити увагу й гармонічному оточенню мелодії, яка бере на себе різні виражальні функції. Іноді навіть виступає одним з головних засобів музичного образу. Фактурний ланцюг може збагачуватися поліфонічними елементами імітаційного типу, або в контрастному поєднанні басового та сольного голосів, субфактурних ліній прихованого голосоведіння серед гармонічних комплексів. Спрямування уваги на роботу над музичною фактурою творів сприяє розвитку **гармонічного слуху**.

Різнобарвні жанрові відтінки кантилени розкриваються при виконанні засобами динамічної, агогічного нюансування в поєднанні з різними прийомами

педалізації: прямої та запізнюючої лівої педалі для підкреслення інтонаційної виразності мелодії, синтаксичної ясності її членування, чистоти гармонічних співзвуч. Педальні звучання чергуються з безпедальними.

Це вимагає активізації слухового контролю, сприяє розвитку **тембро-динамічного слуху**.

На відміну від кантиленних п'єс, які характеризуються плавністю, пластичністю в мініатюрах рухливого віртуозного характеру, основним носієм образного змісту є яскраво виражений у метро-ритмічній сфері моторний початок з його чіткою двоплановою фактурою (мелодія і супровід); тут домінує чітка синтаксична розчленованість викладу, гострота ритмічної пульсації, часті зміни артикуляційних штрихів, яскраві динамічні співставлення. Однією з типових властивостей є органічний зв'язок технічних засобів з метро-ритмом. Вивчення таких творів сприяє розвитку **музично-ритмічної здібності**.

Ритм – один з найважливіших виражальних елементів музичної мови не тільки п'єс рухливого характеру, де його роль особливо помітна; неабияке значення ритму й при виконанні кантиленних п'єс, у яких ритмічні завдання часом затинаються звуковими. Під час виконання кантиленних п'єс студенти, досягаючи необхідної звучності, якості звуковидобування, не можуть створити яскравий музичний образ. Причиною є недостатня ритмічна тонкість виконання.

Естрадно-джазові п'єси, серед яких багато фортепіанних перекладів популярних українських і зарубіжних естрадних пісень, джазових інструментальних п'єс, потребують від виконавця почуття внутрішньої метро-ритмічної пульсації.

При перекладанні для фортепіано цих творів аранжувальник не може зменшити значення ударних інструментів оркестру, так званої ритмсекції, тобто виведений окремо ритм: цілий комплекс різних барабанів, тарілок передає ритмічний малюнок пісні партії лівої руки піаніста, а мелодична лінія здебільшого виконується правою рукою, що є визначальним у превалюванні гомофонно-гармонічної фактури цих творів.

Популярні естрадні пісні легко запам'ятовуються завдяки своїй простоті викладу мелодії. Підбір на слух знайомих мелодій, транспонування їх по пам'яті, порівняння їхнього виконання в процесі роботи над твором зі слуханням оригіналу **розвиває музичну пам'ять і вдосконалює внутрішній слух**.

Знання гармонії, внутрішнє відчуття метро-ритмічної пульсації, вдосконалення музичної пам'яті та внутрішнього слуху підштовхує студента до імпровізації – особливого виду художньої творчості, в якому твір створюється безпосередньо в процесі його виконання.

Джаз – вид полуімпровізаційного мистецтва, результат синтезу елементів західноафриканської та європейської музичних культур на американському підґрунті. В основу джазових творів закладені європейська гармонія, західноафриканський ритм та європейська методика. Характерним елементом виконавської техніки цієї музики є свінг (swing), у перекладі з англійської – «качання, балансування».

СТАРОВИННА ПІСЕНЬКА

Ж.Дандло

Moderato ♩ = 80

The first system of the musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a slur over the first two measures. The left-hand staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a prominent F# in the bass line.

The second system continues the piece in the same 2/4 time and key signature. The right-hand staff continues the melodic development with various rhythmic patterns and slurs. The left-hand staff maintains the accompaniment with chords and moving bass lines, providing a steady harmonic foundation for the melody.

First system of a piano score in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active role with sixteenth-note patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Third system of the piano score, concluding the piece. The right hand has a long melodic phrase, and the left hand has a simple accompaniment. The piece ends with a final chord in the right hand.

МАЛЕНЬКА ПІСНЯ

Andante con moto

В.А.Моцарт

First system of the piano score for 'Little Song' in G major, 3/4 time. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 3, 2, 5, 4. The left hand has a steady accompaniment with fingerings 5, 1, 5, 4. Dynamic markings *p* and *mf* are present.

Second system of the piano score for 'Little Song'. The right hand has a melodic line with fingerings 4, 2, 5, 4. The left hand has a steady accompaniment with fingerings 3, 4, 1, 2, 5. Dynamic marking *mp* is present.

Musical score for measures 9-14. The piece is in G major and 2/4 time. Measure 9 starts with a *mp* dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics shift to *mf* by measure 11.

Musical score for measures 15-19. The right hand continues with melodic patterns, including a triplet in measure 15 and a *rit.* (ritardando) marking in measure 18. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

МАЛЕНЬКА П'ЕСА

Ф.Ліст

Musical score for measures 20-25, marked *Andantino*. The tempo is 2/4. The right hand begins with a *p* (piano) dynamic and a *semplice* (simple) articulation. The left hand has a sparse accompaniment. The piece concludes with a *Con Ped.* (con pedal) instruction.

Musical score for measures 26-31. The right hand features a series of chords with a *un poco cresc.* (un poco crescendo) marking. The piece ends with a *più cresc.* (più crescendo) marking.

Musical score for measures 32-37. The right hand has a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The piece concludes with a *smorz.* (smorzando) marking.

КАНТАБІЛЕ

Ф.Шопен

Andantino

p dolce

*ped. * ped. * simile*

pp

dim.

rall.

smorzando

The musical score is written for piano and bass staves in 6/8 time. It begins with a tempo marking of 'Andantino' and a dynamic of 'p dolce'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Performance instructions include 'ped. * ped. * simile', 'pp', 'dim.', 'rall.', and 'smorzando'. The piece concludes with a fermata and a final chord.

КРИВОНІЖКА

Tranquillo et sans presser

П.Петі

rall. un poco

Ped. * Ped. * Ped. *

СТАРОВИННИЙ ГОБЕЛЕН

Andantino

Х.Мірза-Заде

The first system of the piece consists of two staves. The right staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a fermata over the final notes.

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *simile*

The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in the right hand, including sixteenth notes and eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The system ends with a fermata.

The third system features a change in dynamics to forte (*f*) in the right hand. The melodic line becomes more active with sixteenth notes. The left hand accompaniment remains consistent. The system ends with a fermata.

The fourth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand. The system ends with a fermata.

МАЗУРКА

Es-dur

О.Лизогуб

Allegretto

Musical notation for the first system (measures 1-4). The piece is in 3/8 time, E major, and begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with fingerings: 2 5 2, 3 1 2, 3 2 4 2 5 2, and 1 3 4 2 5 3. The left hand provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the second system (measures 5-8). The right hand continues the melodic line with fingerings: 3, 3, and 3 4 2. The left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with a *Fine* marking.

Musical notation for the third system (measures 9-12). The right hand has a more complex melodic passage with fingerings: 4 1 5 5 4 2, 3 1, 4 3 1, 4 3 5 1. The left hand features a triplet in the first measure (fingerings 3 1 3) and continues with chords and single notes.

Musical notation for the fourth system (measures 13-16). The right hand has a melodic line with fingerings: 1 1, 1, and 7. The left hand accompaniment continues with chords and single notes. The system ends with a *D.S. al Fine* marking.

Альбомний листок

fis-moll

А. Гуссаковський

Allegretto

Measures 1-4 of the piece. The left hand (bass clef) features a continuous eighth-note pattern with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 5, 4, 3. The right hand (bass clef) plays a simple harmonic accompaniment. The dynamic marking is *p* (piano). The instruction *con pedale sempre* is written below the first measure.

Measures 5-8 of the piece. The left hand continues the eighth-note pattern. The right hand (bass clef) continues the harmonic accompaniment.

Measures 9-12 of the piece. The right hand (treble clef) begins with a melodic line, starting with fingerings 1, 3, 1, 5, 2, 1, 5, 2, 1, 2, 4, 3, 2. The dynamic marking is *f* (forte). The left hand (bass clef) continues the harmonic accompaniment.

Measures 13-16 of the piece. The right hand (treble clef) continues the melodic line with fingerings 1, 2, 4, 1, 1. The dynamic marking is *p* (piano). The left hand (bass clef) continues the harmonic accompaniment.

Measures 17-20 of the piece. The right hand (treble clef) continues the melodic line with fingerings 1, 3, 1, 5, 2, 5, 4, 1, 5, 4, 3. The dynamic marking is *f* (forte). The left hand (bass clef) continues the harmonic accompaniment.

21

25 **Meno mosso**

30

35

40 **Tempo I**

44

48

52

56

60

m.s.

65 *p a tempo*
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * m.s.

69 *p a tempo*
Ped. * Ped. * Ped. *

72 *rit.* *pp*
Ped. * Ped. *

З ЦИКЛУ "ЛІРИЧНІ ДУМКИ" I.

С.Борткевич

Andantino cantabile

dolce

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *pp*

5

espress. *Ped.* * *Ped.* *

10

13

p *Ped.* *

43

p *cresc.*

50

mf *f*

Ped. * Ped. * Ped. *

57

p *f* *espress.*

62

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. *

67

p

Ped. *

72

pp

77

cresc.

82

87

dim e rit.

91

pp *a tempo* *pp*

Ped. * Ped.

96

Musical score for measures 96-101. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 96 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over measures 97-101, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A *Red.* (Reduction) symbol is present at the end of measure 101.

102

rit.

Musical score for measures 102-108. The key signature changes to one flat (F major or D minor). The score continues with two staves. Measure 102 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo) in measure 107, followed by a forte (*f*) dynamic in measure 108. A *Red.* symbol is located at the end of measure 108.

109

Musical score for measures 109-112. The key signature remains one flat. The score consists of two staves. Measure 109 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. Dynamics include *sf* (sforzando) in measure 110 and *sf rit.* in measure 112. A *Red.* symbol is at the end of measure 112.

113

a tempo

Musical score for measures 113-118. The key signature changes to two flats (B-flat major or D-flat minor). The score consists of two staves. Measure 113 begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. A *Red.* symbol is at the end of measure 113. The score ends with a double bar line and a fermata in measure 118.

НОСТАЛЬГІЯ

С.Борткевич

Andante poco moto e semplice

p dolce
espress.
simile poco cresc.

dim.
espress.

dim.
espress.

dim.
espress.

17 *a tempo*
dim. *rit.* *p*

21 *espr.* *mf*
ped. *

25 *poco a poco cresc. ed animato*
dim. *p*

29

33

f *p* *f* *p* *f* *cresc.* *rit.*

Ped. *

36

ff un poco sostenuto *f* *mf* *p*

Ped. *

40 **Tempo I**

p dolce *espress.* *simile poco cresc.*

44

dim. *espress.*

48

Musical score for measures 48-52. The piece is in 3/4 time. Measure 48 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand features a sequence of chords and eighth notes. The bass line in the left hand consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and hairpins ($\langle \rangle$).

53

Musical score for measures 53-56. The key signature changes to one flat (Bb). The melody continues with similar rhythmic patterns. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 54. The bass line remains consistent with the previous section.

57

Musical score for measures 57-60. The tempo and mood change significantly. The tempo marking is *Lento* and the mood is *dolente* (sorrowful). The music is marked *allarg.poco a poco* (ritardando). The dynamics are *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The melody is slower and more expressive, with a key signature of one flat. The bass line features sustained chords.

Колесо фортуни

В. Степурко

Moderato

1 2 3 4 5

6

6 7 8 9

10

10 11 12 13

14

14 15 16 17

18

Musical score for measures 18-22. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *mp*, with a *poco a poco cresc.* marking. Octave markings *8va* and *8vb* are present.

23

Musical score for measures 23-26. The right hand has a dense texture of chords and sixteenth notes, reaching a *ff* dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. Octave markings *8va* and *8vb* are present.

27

Musical score for measures 27-29. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, reaching a *ff* dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff*. Octave marking *8vb* is present.

30

Musical score for measures 30-33. The right hand has a melodic line with eighth notes and chords, reaching a *f* dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp poco a poco cresc.* and *f*. Octave markings *8va* and *8vb* are present.

34

Musical score for measures 34-37. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, reaching a *pp* dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff dim. e rit.*, *mp dim. e allarg.*, and *pp*. Octave markings *8va* and *8vb* are present.

ФОРТЕПІАННІ АНСАМБЛІ

Ансамблеве виконавство як форма колективного музикування почало інтенсивно розповсюджуватись у другій половині XVIII ст. і набуло неабиякої популярності. У XIX ст. з'явилася різноманітна література для фортепіано в чотири руки.

Чотириручний дует – єдиний рід ансамблю, коли дві людини музикують за одним інструментом. Ансамбль (від франц. *ensemble* – разом) базується на вмінні виконавця співставляти свою художню індивідуальність, виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує узгодженість, чіткість виконання в цілому.

Чотириручні твори кінця XVIII – початку XIX ст., розраховані на середній піаністичний рівень, були доступні багатьом любителям музики. Вони успішно впроваджувались у педагогічну практику, розвиваючи ансамблеві виконавські навички.

Чотириручна фактура викладу давала можливість для відтворення оркестрових ефектів, передачі на фортепіано повноти *tutti* та різноманіття прийомів звукобудування штрихів (наприклад, одночасне звучання витриманих звуків, рухливих голосів, що звучать *legato*, *non legato*, *staccato*) і деяких тембрових якостей окремих оркестрових груп.

Перші чотириручні перекладання оркестрових творів, що з'явилися на межі XVIII-XIX ст. стали передвісниками нової важливої функції фортепіанного дуету – музично-просвітницької. З'явилися видання перекладів симфонічної камерно-ансамблевої та оперної музики. Чотириручні перекладення допомагали любителям музики та професіоналам знайомитися з творами різних жанрів. Симфонії, камерно-інструментальні ансамблі Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чайковського, симфонічні поеми й ораторії Ф. Ліста, опери Р. Вагнера і Д. Верді набули великої популярності завдяки розповсюдженню чотириручних перекладань. З'явилися оригінальні чотириручні перекладання: «Угорські танці» Й. Брамса, «Слов'янські танці» А. Дворжака, «Дитячі ігри» Ж. Бізе, «Маленька сюїта» К. Дебюссі та ін. Численні й різноманітні жанри оригінальних чотириручних перекладань: сонати, варіації, сюїти, програмні цикли, танці, марші, етюди, пісні, хорові твори та ін. Чотириручна література охоплює твори різного ступеня складності любительського музикування, навчальної роботи, концертного виконавства.

Вивчення в чотириручному ансамблевому викладенні кращих зразків сучасної та зарубіжної музики значно збагачують образно-слухові уяви студентів-виконавців, допомагають накопиченню досвіду сприйняття сучасної музичної мови, тим самим розвивають творчу ініціативу й активізують самостійну роботу.

При роботі над навичками ансамблевого виконавства значно активізуються ігрові та розумові процеси виконавців-партнерів: з'являється більш обачливе, чулісне ставлення до манери звукобудування, тембрового забарвлення,

динаміки; виробляється сприйняття цілісного музичного образу й активізується багатопланове музичне мислення.

У процесі ансамблевих форм виконавства між партнерами налагоджуються відносини, характерні суто цьому виду діяльності, які потребують взаєморозуміння, узгодженості дій, підвищення ролі само- та взаємоконтролю, вимогливості, активізації всіх виконавських дій.

Доведення гри в ансамблі до завершеного виду потребує ґрунтовного опрацювання нотного тексту для досягнення виразного, усвідомленого фразування й інтонації, темпоритму, динаміки, артикуляції, педалізації. Ретельна самостійна робота студента над втіленням художнього образу буде наслідком всього того, що відображено в творчому пошуку. Кожен з виконавців визначає своє розуміння образу, проявляє суб'єктивні почуття, свій темперамент. При цьому кожен з партнерів привносить у музичний образ особисте бачення, аргументуючи свій задум, виконавці доходять до об'єктивного, єдиного розуміння виконавської форми та стилю твору.

Основою ансамблевого виконавства є спільне звучання обох партій, зважаючи на яке кожен з учасників вносить корективи до своєї гри. Саме тому слід віддавати перевагу партитурному викладенню нотного тексту, а не роздільному: візуальне сприймання прискорює формування уявлень про загальне звучання твору, полегшує відлік часу в тривалих паузах, адже виконавець має змогу не арифметично відраховувати лічильні долі, а слухом і зором стежити за перебігом музичних подій.

Необхідно також уважно стежити за вертикаллю (ієрархічною підпорядкованістю звучання всіх елементів фактури) і горизонталлю (переходом мелодії, акомпанементу, пасажів тощо від однієї партії до іншої). Отже для учасника ансамблю обов'язковим є знання обох партій.

Ритмічний ансамбль створюється завдяки спільному відчуттю часу, вмінню підкорювати йому свою гру, що є дуже важливим для партнерів – учасників ансамблю. Чимало прихованих проблем завдає виконавцям одночасність вступу на початку гри. Можна порадити легкий рух кисті одного з виконавців – диригентський жест з визначеною верхньою точкою – та разом з таким жестом зробити одночасний вдих, що є природнім і зрозумілим для студентів-вокалістів; це може бути кивок головою, взагалі будь-який знак, що розпочинає відлік часу. Треба уникати суто зовнішніх, механічних способів вголос прораховувати пустий такт або затакт. Не менш важливим ніж одночасність вступу на початку гри є синхронність припинення звучання звуків, акордів.

Певні труднощі завдає виконання пунктирно-ритмічних побудов, складних метрів, поліритмічних сполучень, зміни в темпі або ритмічному малюнку, темпові викривання здебільшого виникають у технічно складних місцях. Тому треба приділяти увагу ритмічній сталості та чіткості.

Ансамблеве музикування студентів надзвичайно розвиває музично-ритмічні здібності, тембродинамічний, внутрішній слух, музичне мислення.

Вальс

Й.Брамс

Andantino cantabile

Piano I
p dolce

Piano II
p dolce

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

6

Pno.I
dolce

Pno.II
p dolce

1. 2. 1. 2.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

12

Pno.I

Pno.II

*Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. **

18

Pno.I

Pno.II

*Ped. ** *Ped. ** *Ped. simile*

23

Pno.I

Pno.II

1. 2.

Якби мені черевики

Ансамбль для фортепіано

В.Клин

Рухливо

I

p

Рухливо

II

pp

*

Sub-1

10

10

17

17

* Далі всюди цей же кластер

Musical score for measures 23-28. The score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 23-28 are marked with a first ending bracket labeled "1,2,3,4". The right hand features a melodic line with some rests, while the left hand has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Musical score for measures 29-38. Measures 29-38 are marked with a first ending bracket labeled "Для завершения" (For completion). The tempo marking is "Meno mosso Lento". The right hand has a few notes, including a dynamic marking of *p*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp* and an accent (>) in the final measure.

Musical score for measures 39-44. Measures 39-44 are marked with a first ending bracket. The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand has a rhythmic accompaniment with a fermata over the final measure.

Думи мої...
Ансамбль для фортепіано

В.Клин

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 1-4) features two treble staves labeled 'I' and two bass staves labeled 'II'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system (measures 5-12) begins with a measure rest for 5 measures, followed by a first ending bracket. The bass staff includes dynamic markings: *mf*, *dim.*, *p.*, and *pp*. A second ending bracket follows. The score concludes with a final measure rest for 12 measures.

18

18

23

23

27

27

8^{vb}

8^{vb}

8^{ppp}

8^{vb}

8^{vb}

1

2

pp

ppp

p

p

Detailed description: This page contains a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The first system (measures 18-22) shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system (measures 23-26) features a more complex bass clef accompaniment with dense chords and a treble clef staff with a melodic line. The third system (measures 27-30) includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *p*, and features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The score is marked with measure numbers 18, 23, and 27 at the beginning of their respective systems. There are also markings for *8^{vb}* and *8^{ppp}* at the bottom of the systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

31 *∞* Варіація

31

34

34

37

Gob

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 40 through 46. Measures 40-42 and 43-45 show a complex interplay between the right and left hands, with the right hand often playing melodic lines and the left hand providing harmonic support. Measure 46 features a first ending bracket over the right hand, indicating a repeat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *8vb* (octave below) and *8va* (octave above).

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 50 to 53, and the second system covers measures 54 to 57. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The upper system features a treble clef with a melodic line that includes a fermata over measure 53 and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) starting in measure 52. The lower system features a bass clef with a more complex accompaniment, including a fermata over measure 53 and a dynamic marking of *pp* starting in measure 52. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The page number 96 is centered at the bottom.

Настрій Індіго

Етюд на тему Д.Еллінгтона

О.Хромушин

Andante

Piano I

Piano II

Pno.I

Pno.II

11

16

Pno.I

mf

Pno.II

20

Pno.I

Pno.II

24

Pno.I

Pno.II

29

Pno.I

Pno.II

32

Pno.I

Pno.II

pp

p

pp

АКОМПАНеМЕНТ

Акомпанемент, за визначенням «Музичної енциклопедії» (франц. *accompagnement*, від *accompagner* – супроводжувати), має два найбільш вживаних значення. Перше – партія інструмента, або партії інструментів (ансамблю), голосів, що супроводжують сольну партія співака або інструменталіста, яка допомагає солісту точно виконувати своє соло. За другим значенням – все, що з гармонічною і ритмічною опорою основного мелодичного голосу. Диференціація музики на мелодію й акомпанемент притаманна музичному викладу гомофонно-гармонічного складу.

Характер і роль акомпанементу залежать від епохи, національної приналежності музики та її стилю. Ритмічне плескання в долоні, відбивання ритму ногою, супровід одного ударного інструмента – найперші форми акомпанементу. Унісонне або октавне дублювання вокальної мелодії одним або кількома інструментами зустрічається в античній і середньовічній музиці.

З розвитком гомофонно-гармонічного фактурного складу формується акомпанемент, який дає гармонічну опору мелодії, зазвичай виписаний цифрою генерал бас, і на його основі виконавець створював свій власний імпровіза-

ційний акомпанемент. За часів віденських класиків ця партія виписується композитором.

У музиці XIX-XX ст. – вокальній, інструментальній – акомпануюча партія виконує нові функції, несе образно-драматургічне навантаження: підкреслює та поглиблює психологічний і драматичний зміст музики, створює ілюстративний зображальний фон, тобто простий супровід перетворюється на рівноправну партію ансамблю, наприклад, у фортепіанних партіях романсів і пісень Ф. Шуберта, Р. Шумана, І. Брамса, Х. Вольфа, Е. Грига, П. Чайковського, С. Рахманінова та ін. Зростає роль фортепіанних вступів – прелюдій (від лат. *prae* – перед, *ludus* – гра) – невеликих вступів перед основним викладом музичного твору; перегр або інтерлюдій (від лат. *interludium*, *de inter* – між, *ludus* – гра) – невеликих епізодів між частинами музичного твору, які несуть функції зв'язування, осмислення попереднього матеріалу, готують до наступної драматургічної фази розвитку твору, фортепіанного завершення – постлюдії (від лат. *postludium*, *de post* – після, *ludus* – гра), якою завершується твір, іноді приймаючи на себе кульмінаційну точку композиції.

Вивчення акомпанементу до вокальних творів є важливою формою роботи в процесі професійного розвитку майбутнього співака.

ГРАЙ ПРО ЛЮБОВ, ВОЛИНКА

(французька народна пісня)

Обробка: Г.Бентока

With expression

First system of the musical score. The vocal line is in 6/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Грай про лю - бов во - лин - ка, грай про лю - бов мо -". The piano accompaniment is in 6/8 time, marked *p* and *sempre legato*. Pedal markings include *Ped.*, ** Ped.*, and ** Ped.simile*.

Second system of the musical score, starting at measure 3. The vocal line continues with the lyrics: "ю: _____ грай про мо - ю ко - ха - ну". The piano accompaniment continues with a *cresc.* marking. Pedal markings include *Ped.* and ** cresc.*

Third system of the musical score, starting at measure 6. The vocal line continues with the lyrics: "ра - дість ми - ну - дих днів. _____ Грай як ме - не лю - би - ла,". The piano accompaniment continues with a *dim.* marking. Pedal markings include *Ped.* and ***.

10

poco cresc.

сер - це мо - є за - взя - ла, жаль ме - ні що не

legato

poco cresc.

Ped. * *Ped.* *

13

dim.

p

дов - го вір - но - ю ти бу - ла.

dim.

Ped. simile

Ped. *

ПРОЩАВАЙ

А.Онеггер
Слова Г.Аполлінера

Lento, ma non troppo (♩=80)

Ja'i cueil - ti ce brin de bru - yè - re

The first system of the musical score is in 2/4 time. The vocal line begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment features a series of five chords, each held for a full measure with a slur. The chords are: G major (G, B, D), A major (A, C#, E), B major (B, D#, F#), C major (C, E, G), and D major (D, F#, A). The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

6

L'au-tomme est mor - te son - viens - t'en Nous ne nous

The second system starts at measure 6. The vocal line continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piano accompaniment continues with five chords: D major (D, F#, A), C major (C, E, G), B major (B, D#, F#), A major (A, C#, E), and G major (G, B, D). The bass line continues with the same eighth-note accompaniment: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

11

ver - rons sur ter - re O - deur du temps brin de bru -

The third system starts at measure 11. The vocal line continues with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piano accompaniment continues with five chords: F# major (F#, A, C#), G major (G, B, D), A major (A, C#, E), B major (B, D#, F#), and C major (C, E, G). The bass line continues with the same eighth-note accompaniment: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

16

yè - - re... Et sou - viens -

20

toi que je t'at - tends.

СТОЯЛА Я І СЛУХАЛА ВЕСНУ

Слова Лесі Українки

К.Стеценко

Larghetto

Сто - я - ла я і слу - ха - ла вес - ну. Вес

5

на ме-ні ба-га-то го-во - ри - ла, спі - ва - ла піс-ню дзвін - ку, го-лос-ну, то

9

знов та-єм-но ти-хо ше-по - ті - ла.

13

Во на ме-ні спі - ва - ла про лю бов, _____ про мо-ло-до-щі, ра-до-щі, на- ді -

accelerando

17

ї, во - на ме - ні пе - ре - спі - ва - ла знов те, що дав - но, дав -

f

dim.

20

но ме-ні спі-ва-ли мрі - ї.

dim. *p*

p *pp*

ПЕРЕД ПОКРОВОЮ

Слова О.Кавуненка

В.Степурко

Andante (♩=66)

First system of the musical score, measures 1-4. The vocal line contains a whole rest. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

5

Second system of the musical score, measures 5-8. The vocal line enters with the lyrics "Вже й до По-кро-ви тіль - ки дни -". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic. A mezzo-forte (*mp*) dynamic marking is present above the vocal line in measure 7.

9

Third system of the musical score, measures 9-12. The vocal line continues with the lyrics "-на і до зи-ми ко - рот - кий лік". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic.

13 *mf*

Хма - рин - ки згра - я - ми плас - ки - ми на - лаш-ту-ва - ли -

mp *p*

17 *f*

єя в по - літ. Я - ка до-ро - га, скіль - ки мча - ти

mf *f*

21 *mp*

і чи в ку-ті за - ста - не ніч?.. Мо - я ду-ша сто - їть на ча - тах

f *p*

25 *p* *mp*

і не зми-ка без - сон - них віч. Мо

pp

29

я ду - ша на ча - тах до - му у ви - рій рветь - ся кра - дько - ма у -

33

гле - дить, що там, за сні - га - ми, до - по - ки зов -

35

сім не пить-ма у

НА ІВАНА КУПАЛА

Слова М.Чайковського

Б.Алексєнко

Andante cantabile

The musical score is set in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Andante cantabile'. The piano accompaniment features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line is written in a soprano clef and includes lyrics in Ukrainian.

Lyrics:
 В цю
 зо - ря - ну ніч я да - ру -ю то - бі ту зір - ку що з
 не - ба, з не - ба у - па - ла і ті, що по -
 ло - щють - ся в ти - хій во - ді. В цю

Performance markings:
 - *mp* (mezzo-piano) in the piano accompaniment.
 - *8va* (octave up) marking above the vocal line.
 - *3* (triplets) markings above the vocal line at measures 9, 14, and 18.

21 на і - ва - на в цю ніч на ку - па - ла

ніч на в Ку па ла, в цю ніч на і - ва - на. Ку - па -

27 1. 2.

- ла. В цю - ю

32 3.

В цю - ми Цю зо - ря - ну

36 3

ніч я да - ру - ю то - бі.

НА ІВАНА КУПАЛА

Слова *М.Чайковського*

Музика *Б.Алексєєнко*

В цю зорну ніч
Я дарую тобі ту зірку,
Що з неба, з неба упала,
І ті, що полощуться
В тихій воді.
В цю ніч на Івана,
В цю ніч на Купала,
В цю ніч на Івана Купала

В цю зоряну ніч
Я дарую тобі
Нескладну пісню,
Пісню і мрію.
І долю , яка
Усміхнулась мені,
І світлу надію,
І світлу безмежну надію.

В цю зоряну ніч
Я дарую тобі
Цю тишу , що бродить
Бродить луками,
І все , що до серця
Припало мені,
За щире кохання,
Кохання між нами,
За щире кохання між нами .

БРОДЯГА

ПОВІЛЬНИЙ ВАЛЬС

Музика: І.Б.Весоловський

Слова: Є.Костюк

Музична партитура першого системного з'язку. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження. Темп повільний, метр 3/4, тональність Б-бемоль мажор. Лірика: Ко - лись, як я хлоп-цем ма-

7

Музична партитура другого системного з'язку. Лірика: лень-ким ще був, і знав тіль-ки радість і ма - тір-ню лю-бов, я мрі-яв про

14

Музична партитура третього системного з'язку. Лірика: не-бо, про віт-ру по- дув. Да - ле-ких про-сто-рів при-над-ли - вий зов. Ко-

21

ли у дум-ках я про-ход-жу той шлях, що мрі-яв про ньо-го, ле-лі-яв у

28

снах, од - не тіль - ки ба-чу, що я не змі нивсь, бо бро-дю і да-лі, як

35

бро-див ко лись... Бро - дя - го-ю жит-тям я ман-дру-вав, бро

41

дя - го - ю се - бе я зав-жди звав, бро - дя - го-ю лишивсь я і те

47

пер і ска-жуть лю - ди: "Він бро - дя - го - ю по -

51

мер." бро- мер.

Колись, як хлопцем маленьким ще був,
 І знав тільки радість і матірню любов,
 Я мріяв про небо, про вітро подув,
 Далеких просторів принадливий зов.

Коли у думках я проходжу той шлях,
 Що мріяв про нього, лелівав у снах.
 Одне тільки бачу, що я не змінивсь,
 Бо бродю і далі, як бродив колись...

Бродягою життям я мандрував,
 Бродягою себе я завжди звав,
 Бродягою лишивсь я і тепер,
 І скажуть люди: "Він бродягою помер".

ПРИЙДЕ ЩЕ ЧАС...

танго

Слова і музика
Б.Веселовський

Tempo di Tango

Ще раз по - гля-ну-ти на
По-гля-ну - ти у тво - ї

5

те-бе, з то-бою стрі-ну-тись ще раз у ве-чір як зір-ки за-ся-ють в не-бі в о-сін-ній
о-чі і слу-ха-ти сло-ва тво-ї, у сьй-ві мі-ся-ця літ-ньо-ї но-чі, і чу-ти

10

ве-чір як тіль-ки дня по-гас ще раз пі-ти, пі-ти зго-бо-ю, за ру-ки
ще як спі-ва-є со-ло-вій. Не-вже ли-ше це тіль-ки мрі-я? Не-вже це

14

взяв - шись як ко - лись, в га - ях стеж - ка - ми о - сін - ню сум - но - ю, де пер - ший
мо - ї тіль - ки сни? Чо - му чо - му у - мер - ла вся на - ді - я зі - в'я - ла

18

ра ми дав - но зій - шлийсь... Прий - да ще час, ко - ли за - ту - жиш ти за мно - ю,
так мов квіт на вес - ні...

23

прий - де ще час, ко - ли зга - да - еш на - ші дні,

27

мо-же то-ді лю-бов ти зро-зу-мі-єш мо - ю,

31

і мо - же за ту лю - бов вдяч - на бу - деш ме -

34

1. ні. 2. -ні.

Розвиток здібностей музиканта

Навчання гри на фортепіано – складний і довготривалий процес. Першочерговими завданнями, що постають перед музикантом-педагогом, є усвідомлення закономірностей розвитку та виявлення можливостей і музичних здібностей студента. Проблеми, пов'язані з дослідженнями в цій галузі, посідають одне з центральних місць у музичній психології та педагогіці, адже їх вирішення безпосередньо визначає ефективність музичного виховання та освіти.

Музична психологія визначає музичні здібності як одну зі специфічних форм пізнавальних здібностей, що проявляються в особливій духовній діяльності людини (Е. Б. Абдуллін, Б. Г. Ананьєв, А. Н. Леонт'єв, С. Л. Рубінштейн, П. С. Тарасов, Б. М. Теплов та ін.). Здібності розглядаються у двох аспектах: здібності до сприйняття інтонаційно-образної сфери музики; здібності до орієнтування у її «акустичній картині». У процесі музичної діяльності вони взаємопов'язані: підвищена емоційна чутливість до музики утворює схильність до розвитку слухомоторних здібностей, а разом із ними – музичного слуху й відчуття ритму. У свою чергу, музичні здібності, що розвиваються, дозволяють людині більш глибоко відчувати красу і виразність музики, сприймати в ній певний художній зміст і далі відтворювати його у власному виконанні.

Особливе місце у дослідженнях, присвячених розробці проблеми музичних здібностей, посідають праці Б. М. Теплового, у яких розроблені категорії музичної обдарованості («якісно своєрідного сполучення здібностей», від чого залежить можливість успішного здійснення музичної діяльності і що визначається самою природою музики як такої) і музикальності – «здатності до переживання музики як вираження певного змісту», центром якої є «емоційна чуйність до музики» [111, с. 53]. Дві складові музикальності – емоційну та власне слухову – Б. М. Теплов розглядає у взаємозалежній єдності, адже «узяті окремо, вони позбавляють музичне сприйняття і переживання музики предметної визначеності й змістовності» [111, с. 25].

До поняття музичної обдарованості входять не лише специфічні прояви психічних властивостей людини, але й особисті якості, що впливають на художню, у тому числі й музичну діяльність: сила та ініціативність уяви, сполучення слухових і зорових образів, уміння емоційно заглиблюватись у музичний твір і концентрувати усі свої духовні й інтелектуальні сили; особливості уваги, пам'яті, рівень знань і життєвий досвід.

У роботах В. Н. Мясіщева, А. Л. Готсдінера, Л. Л. Бочкарьова, К. В. Тарасової та інших учених-психологів і музикантів розглядається філософія і онтогенез музикальності та музичних здібностей, їх структура, співвідношення в них біологічного та соціального, звертається увага на загальні компоненти музичної обдарованості як передумови успішної музичної діяльності. Аналізуючи різні види музичної діяльності (слухання, творчість, виконавство), автори демонструють реалізацію основних принципів формування музичних здібностей, сприйняття, виконавське втілення цілісного художнього музичного образу, що підпорядковується єдиним загально-психологічним закономірностям. Необхідно

також зазначити, що музичні здібності мають власну специфіку, пов'язану з особливостями музики як виду мистецтва.

Особливого значення у визначенні специфіки музичних здібностей набувають не тільки праці з психології музичного сприйняття (Ю. Б. Алієв, Н. А. Ветлугіна, Г. С. Тарасов), а й суміжні з ними музикознавчі праці (В. В. Медушевський, Є. В. Назайкінський, А. Н. Сохор), дослідження в області психології музично-виконавської діяльності (Л. Л. Бочкар'єв, В. А. Петрушин, Г. М. Ципін) і роботи з теорії виконавства (Л. А. Баренбойм, Г. М. Коган, С. І. Савшинський, В. Г. Ражніков), монографії видатних педагогів-піаністів (Г. Г. Нейгауз, Я. Л. Мільштейн, С. Є. Фейнберг), що так чи інакше торкаються проблем розвитку музичних здібностей.

Дослідники в області музичних здібностей підкреслюють тісний зв'язок музичної пам'яті з музичним слухом і відчуттям ритму. Таким чином, учені-музиканти вважають, що головні музичні здібності утворюють тріаду, що складається з музичного слуху, відчуття ритму і музичної пам'яті. В радянській педагогіці довгий час ця тріада вважалася непорушною. Однак останнім часом серед фахівців в області музичної психології та педагогіки з'явилися сумніви щодо справедливості цієї загальноприйнятої точки зору, пов'язані зі складністю таких категорій, як музикальність і музична обдарованість.

У запропонованому посібнику автор спирається на дослідження К. В. Тарасової, що розширює «тріадне» уявлення про музичні здібності та представляє загальні музичні здібності як дві основні підструктури: емоційна чуйність до музики; пізнавальні музичні здібності – сенсорні (музичний слух і відчуття ритму), інтелектуальні (музичне мислення та уява) і музична пам'ять (посилання). Під інтелектуальними здібностями в педагогіці та музикознавстві (М. Г. Арановський, А. Н. Сохор) мається на увазі «мовний шар музичного мислення», що уможливорює музичну комунікацію. У зв'язку з цим відтворення авторського задуму вимагає: уміння читати текст, відчувати авторську образність; здатності пов'язувати його з власним розумінням стилю, емоційним і життєвим досвідом; прагнення якомога точніше та переконливіше реалізувати створений у такий спосіб виконавський художній образ (за В. Г. Ражніковим, «суб'єктивну емоційну програму музиканта-виконавця») за допомогою добору відповідних піаністичних прийомів, а значить і потреби в постійному поповненні свого творчого «арсеналу».

Треба зазначити, що музичні здібності розвиваються в умовах тісної взаємодії – не може бути однієї здібності при повній відсутності інших. Однак їх якісний розвиток є індивідуальним, тому в процесі навчання великого значення набуває співвідношення і можливість певного роду компенсації слабких компонентів іншими, більш розвиненими, «слабкість будь-якої однієї здібності не виключає можливості успішного виконання навіть такої діяльності, що є тісно пов'язаною з цією здібністю» [112, с. 71].

А. Г. Каузова зазначає: музичні здібності не існують як «здібності у собі», поза сприйняттям музики або її відтворенням у живому звучанні й поданні. Як складне поєднання природного (вродженого), соціального та індивідуального,

вони розвиваються лише у процесі практичної музичної діяльності. Саме такою діяльністю є гра на музичному інструменті, коли здібності не тільки проявляються, але й формуються, існують у динаміці. Таким чином, навчальна музична діяльність виступає як процес, а музичні здібності – як потенціал особистості, що взаємодіють одне з одним.

Процес формування музичних здібностей у загальному вигляді можна представити в такий спосіб: підвищена реактивність щодо музичних вражень породжує схильність до слухання музики та її виконання, що переростає у стійку потребу в заняттях музикою.

При цьому взаємозв'язок між здібностями та діяльністю виражається в тому, що в одній ситуації первинним стосовно діяльності є схильність до музики та прояв природних властивостей, а в іншій – діяльність виступає основною формою і головною причиною формування здібностей.

Розглянемо більш детально розвиток музичних здібностей: музичний слух, почуття ритму, пам'ять, читання з аркуша, музичне мислення тощо.

Музичний слух

Формування музичного слуху студентів є однією з основ педагогічного процесу музиканта-педагога. Унікальні можливості фортепіано дозволяють виконувати будь-які твори, що збагачують музичний досвід студента. Постійна робота з музичним матеріалом розвиває вміння охоплювати його комплексно, співвідносити зі своїми знаннями та уявленнями, адекватно зрозуміти його, формуючи самостійність мислення і творчу ініціативу.

Фіксована звукова висота фортепіано створює сприятливі умови для виховання слуху на початкових етапах навчання, з іншого боку, вона призводить до «звикання», надає слуху більшої інертності, що вимагає постійної уваги до слухання, тобто переживання ладового забарвлення звуків мелодії, виразного значення інтервалів. Ударна природа фортепіано змушує враховувати вибіркочуватність слуху та створювати ілюзію співу, мелодичної злитості. Це вимагає постійної уваги до якості звучання, що передбачає не тільки слуховий контроль, але й опрацювання необхідних піаністичних прийомів.

Властивістю фортепіано є невичерпні динамічні й темброві можливості, що спрямовує увагу на тонке відчуття та темброве озвучування. Колорит залежить від розподілу сили та тривалості звучання голосів, гармонічних акордів і елементів фактури, від регістрів та їхнього зіставлення, піаністичного туше і, головне, від внутрішньо-слухових уявлень піаніста, що визначають пошуки потрібного звучання та прийомів звуковидобування.

Здійснений аналіз психолого-педагогічних основ розвитку музичного слуху, а також знайомство з музично-теоретичними працями та практикою видатних педагогів-піаністів (Б. М. Теплова, С. М. Майкапара, Б. В. Асаф'єва, К. Н. Ігумнова, Ф. М. Blumenфельда) підводять нас до широкого трактування музичного слуху як спрямованого досвідом, усвідомленням і емоціями інтонаційного слуху, здатного до простеження, осмислення й оцінювання подій, що

відбуваються в музиці, спостереження за її плином, за музичною формою як процесом (Б. В. Асаф'єв, Л. А. Баренбойм, Є. В. Назайкінський, Г. М. Ципін).

Як будь-яке поняття, музичний слух має складну структуру, що містить безліч компонентів, спрямованих на сприйняття музики. Так, Л. А. Баренбойм під «музичним слухом» розуміє мелодичний, гармонічний, тембродинамічний, поліфонічний слух «у їх нерозривній єдності».

На жаль, при класифікації компонентів музичного слуху не всі дослідники говорять про звуковисотний слух. Так, А. Г. Каузова не розглядає звуковисотний та внутрішній слух. Проте розвиток саме цих компонентів слуху (поряд з мелодичним, тембродинамічним, поліфонічним, внутрішнім) є одним з визначальних факторів у професійній підготовці вокаліста. Однак А. Г. Каузова вводить поняття «педального слуху в піаністів». У свій час А. Г. Рубінштейн говорив: «Педаль – душа роялю». Вона допомагає не тільки пов'язувати звуки – створювати ілюзію легато, «утримувати» великі гармонічні комплекси, але й впливає на «об'єм», динаміку звучання, представляє безмежні яскраво-колеристичні можливості. Крім цих компонентів, А. Г. Каузова вводить поняття «архітектонічного слуху» (термін Римського-Корсакова Н. А.), що можна трактувати як відчуття форми.

Таким чином, для найбільш повного уявлення про типи музичного слуху нам необхідно виокремити такі:

- звуковисотний;
- мелодичний;
- гармонічний;
- тембродинамічний;
- поліфонічний;
- внутрішній слух.

Розглянемо кожен з названих вище типів. *Звуковисотний слух*. Розвиток звуковисотного слуху під час гри на фортепіано має важливе значення. Б. М. Теплов вважає: «Не може бути музикальності поза відчуттям музичної висоти». Багато хто з фахівців скептично ставиться до переваг, які надає темперований стрій фортепіано. Вокалісту, на відміну від піаніста, доводиться витягати «висоту» за допомогою певного слухового зусилля. Музикування вокаліста на фортепіано з опорою на готові, заздалегідь визначені інтонації, сталі у звуковисотному відношенні, незалежно від дій граючого, цілком під силу студенту.

Добре настроєний інструмент (фортепіано) створює чисте інтонаційне середовище, у якому кристалізується відчуття музичної висоти, оскільки таке середовище стимулює розвиток слухової культури. А. Л. Островський вважав, що чистота інтонування є не лише результатом виховання, якого слід прагнути, але й також однією з умов успішного слухового виховання взагалі. Таким чином, систематичне музикування на настроєному інструменті приводить до зміцнення та розвитку звуковисотного слуху. Тривалий і регулярний вплив інтонаційно чистих, точно вибудованих за темперованим строєм звукових співвідношень сприяє шліфуванню та кристалізації звуковисотності музичного слуху.

Однак існують інші способи, за якими здійснюється певний вплив на відчуття висоти у процесі фортепіанного музикування, пов'язаного з вокальною моторикою виконавця (рухами голосових м'язів). Рухові реакції голосових м'язів під час гри на фортепіано є, по суті, підспівуванням, тобто дією цілком конкретною у звуковисотному відношенні.

Серед основних прийомів і методів, що спонукають до ефективного поліпшення звуковисотного слуху у студентів у процесі навчання гри на фортепіано (за Г.М. Ципіним), можна виокремити такі:

- відтворення голосом окремих звуків, зіграних на фортепіано, проспівування коротких мелодичних уривків з навчального репертуару;
- дублювання голосом (спів у голос) інструментального мелосу в ході музикування за фортепіано;
- проспівування одного з голосів дво-, три-, чотириголосної фактури з одночасним виконанням інших голосів на фортепіано;
- проспівування від початку до кінця основних, найбільш значущих мотивних утворень твору до безпосереднього втілення їх на інструменті;
- чергування під час розучування фортепіанного твору мелодичних фраз, що виконуються голосом, із фразами, що виконуються на інструменті (метод Г. Г. Нейгауза);
- помірне читання з аркуша з одночасним визначенням на слух інтервалів, акордових утворень, що виникають у різних ділянках клавіатури.

Таким чином, специфіка навчання гри на фортепіано вокалістів з різним рівнем піаністичної підготовки передбачає акцентування на першому та другому прийомах. Зазначений прийом формування звуковисотного слуху в унісонному звучанні голосу і фортепіано стосується, насамперед, музикантів, що перебувають на початковій стадії навчання (саме тоді прийом унісону дає найбільший ефект).

М.Глінка "Жайворонок"

Помірно

p

legato

51 2 13

Мелодичний слух

Поняття мелодичного слуху найчастіше тлумачать як чистоту інтонування, точність сприйняття й відтворення звуковисотних співвідношень (О. Н. Олексюк, А. Г. Каузова, Г. М. Ципін). Однак розуміння інтонування є до-

силь багатогранним і відрізняється, за Асаф'євим, від інтонації. У праці «Музична форма як процес» під інтонуванням Б. В. Асаф'єв розуміє процесуальність у музиці. Зважаючи на це, мелодичний слух представляє інтерес як «уявне інтонаційне здійснення (тобто процесуальність)» того або іншого музичного твору [80, с. 147].

Мелодичний слух – це вміння сприймати та відтворювати мелодію (за Тепловим). Це емоційна задіяність до процесу інтонування, під час якого відбувається «самоінтонування» і відтворення авторського, композиторського «інтонування». Внаслідок такого «сполучення несумісностей», мелодичний слух стає одним з основних факторів розкриття емоційно-психологічної сутності одноголосно викладеної музичної думки, у вираженні змісту і, в результаті, у досягненні «авторської позиції». Як специфічна музична діяльність, «інтонування» розглядається Б. В. Асаф'євим як «включення свідомості слухача в тон», властиву «даній епосі та соціальному середовищу систему співвідношення звуків» [7, с. 63]. Для Асаф'єва «тон» – не просто звук або принцип звукової системи, а «основний фонд інтонацій», у яких закріплено системи значеннєвих, емоційних і ціннісних орієнтацій певних соціокультурних картин світу. Виховання, розвиток, формування відчуття інтервалів у музиці, «що передають відомий настрій, і є вираженням відомого змісту в певній формі» [112, с. 115], (тобто те, що ми називаємо мелодичним слухом) перетворює природну слухо-голосову активність на особливу мову й особливу діяльність людини. Думка про зв'язок музичної специфіки інтонування з точно встановленим відчуттям інтервалу неодноразово висловлювалася Б. В. Асаф'євим, а також Г. Кнеплером і Р. Клуге.

Крім процесу «інтонування», кристалізація мелодичного слуху (у контексті вищесказаного) відбувається під час роботи над музичною інтонацією.

Досліджуючи музику Бетховена (Квартет, ор. 135), Р. Клуге писав: «Мелодично імітується підйом голосу при запитальній інтонації і хід голосу вниз при стверджувальній. Логічний акцент на *tub* припадає на мелодичну вершину та збігається з метричним акцентом такту. Ці ознаки мови звучання, однак, входять до музики не у незмінному вигляді, а музично трансформуються. Підйом голосу в запитальній частині є хід на (зменшену!) кварту вгору, а спуск – у відповіді – на (чисту!) квінту вниз... Як відомо, в основі тематизму полягає інтонування записаних композитором питань й відповіді: «*Mub es sein? Es tub sein! Es tub sein!*» [132, с. 218].

Наведений музичний приклад є художнім втіленням природного людського слуху в музичний мелодичний слух. Мовна інтонація стає музично-мелодичною інтонацією, що несе подвійне навантаження – як мовне (більш значеннєве), так і музичне мелодичне (більш емоційне). Подібно до такого музичного прикладу можна розглядати не тільки вокальні твори, але й будь-яку фортепіанну композиторську творчість.

Музична педагогіка свідчить, що мелодичний слух інтенсивно формується в процесі емоційного збагнення – переживання горизонтальної частки музики-інтонації, проникнення до її експресивно-психологічної суті, а потім адекватного відтворення (голосом або на інструменті), почутого в цій інтонації.

Можна стверджувати: якщо відправною крапкою мислення людини є усвідомлення слів-понять, то мелодичне «звукове мислення» починається з усвідомлення інтонації.

Мелодичний інтервал у процесі розгортання музичного руху це:

- завжди напруга, що виникає при подоланні певної звукової відстані. Експресивне виконавське «проголошення» інтервалу, відчуття його пружності, опорності, психологічної «вагомості»;

- необхідні умови емоційно-змістовного мелодичного висловлення.

За А. Г. Каузовою, розвиток здатності мелодичного відчуття в навчальному процесі відбувається за двома напрямками: робота над музичною інтонацією, тобто осмислення-втілення «поздовжніх» інтонаційно-інтервальних осередків – музичних «слів» [77, с. 58]; сприйняття та відтворення мелодичного цілого.

Розглядаючи перший напрям розвитку здатності до мелодичного відчуття, А. Г. Каузова пише про усвідомлення інтонації як горизонтальної частки музики. Проникнення до експресивно-психологічної суті й адекватне відтворення її – шлях розвитку не тільки слуху, але й піаністичної майстерності. Основа його – в інтонуванні інтервалу подібно до голосового подолання його напруженості, опорності (за Асаф'євим – у відчутті «вокальної вагомості» інтервалу [6, с. 220–221]).

Л. А. Баренбойм розглядає осмислення-втілення «поздовжніх» інтонаційно-інтервальних осередків (музичних «слів») як уміння музично мислити та діяти так, щоб мале вбиралося більшим, більше – ще більш значним, щоб окремі, невеликі завдання підкорялися головним. «Поздовжнє відчуття» музики – якість життєво необхідна у виконавському мистецтві. Цю же думку продовжує К. Н. Ігумнов, вважаючи, що необхідно розглядати кожен інтонаційний осередок окремо, а зважаючи на її функціональне значення, у загальному плані, надаючи їй певного характеру [77, с. 100]. Я. В. Флієр привчав студентів свого класу інтерпретувати у вокальній манері як мелодію, так й інші елементи фактури, «домагаючись відтворення на роялі звучань, максимально наближених до людського голосу» [77, с. 100].

Мелодичний слух мимовільно (значною мірою) організується та вдосконалюється у процесі роботи над фортепіанною кантиленою, за образною термінологією Б.В. Асаф'єва, у впровадженні *bel canto*, у пошуках в інструментах виразності та емоційного тепла, властивих людському голосу [130, с. 102]. Мелодичний слух поліпшується у процесі виконання кантиленної музики різних жанрів і стилів. Щоб гнучко, співуче, емоційно та змістовно проінтонувати мелодію, музиканту слід мати чуйний мелодичний слух. Саме цим і визначається формування-розвиток останнього в музично-виконавських професіях.

Піаністичні засоби виразності (а відповідно, і методи роботи) при цьому повинні бути спрямовані на подолання пунктирності звучання, створення ілюзії безперервності, злитості мелодичного руху. Студент на цьому шляху набуває навички легато: плавне опускання пальців, що поєднують рухи руки, найтонші градації мікродинаміки, використання інтонаційних можливостей логіки та артикуляції. Але головне тут – вдосконалення механізмів слуху на основі вокаль-

но-мовного досвіду: використання внутрішнього інтонування на всіх етапах роботи, реальне, «зовнішнє» оспівування окремих мелодичних зворотів, порівняння їх з мовними та вокальними фразами, застосування вокальних навичок формування звуку.

Таким чином, головна умова результативності роботи полягає в тому, що мелодичний малюнок і його інтервали повинні бути «пережиті» піаністом. Про творчу ефективність таких методів писав М. Чехов: «Крім того, що ваші творчі почуття є нереальними, вони володіють ще однією характерною ознакою: з почуттів вони стають співчуттям. Саме це й буде «душу» (у нашому випадку – музичний образ твору – *К.В.*) сценічного образу. Вище «я» співчуває створеному власноруч сценічному образу. Художник всередині вас страждає за Гамлета, плаче про сумний кінець Джульєтти, сміється над витівками Фальстафа. Але сам він залишається від них осторонь як творець і спостерігач, вільний від усього особистого» [133, с. 267]. Таким чином, відбувається «сполучення несумісностей», про яке йшла мова.

Другий напрям педагогічної діяльності (за А. Г. Каузовою) пов'язаний з розвитком здібності мелодичного чуття – це робота, що виховує «горизонтальний слух» – уміння проникати слухом далеко вперед, відчувати будь-яку звукову мить у її взаємозв'язку з попередньою і наступною, поєднувати їх «арками» – близькими й далекими.

На формування горизонтального слуху та піаністичного передання мелодичного цілого спрямовані різні методи роботи. Так, Е. Курт рекомендує охопити поглядом великий уривок мелодії, внутрішнім слухом уявити її цілісне звучання та виконавськи намітити зв'язку на більші відстані, «організувати великі хвилі руху». Охоплення мелодії одним гармонічним відчуттям, нівелювання впливу тактової метрики та заміна її ритмом людського подиху – так виробляється рух мелодії «поверх метричних схем».

Одним з основних видів роботи в класі фортепіано є максимально деталізована робота над фразами в музичному творі. Дуже важливо проводити аналогію із синтаксисом людської мови. Діяльність і мислення в музиці тотожні мовній діяльності та мисленню. Така «паралельність» може стати суттєвою підмогою в освоєнні фортепіано студентами-вокалістами, адже особливість їх спеціальності пов'язана з умінням передати за допомогою слова й музики той або інший образ музичного твору.

Удосконалювання мелодичного слуху зумовлюється загальною музично-слуховою діяльністю студента, ступенем її напруженості, динамізму та ініціативності при занятті фортепіанною грою. На наш погляд, найбільш повний «арсенал» прийомів і методів, що спонукають розвиток мелодичного слуху в студентів, представлений у роботі Г. М. Ципіна «Навчання гри на фортепіано». До них можуть належати такі:

- програвання на інструменті мелодичного малюнку п'єси окремо від партії супроводу; підкреслене виразне інтонування одноголосної тематичної послідовності;

- відтворення мелодії на тлі фактурно полегшеного, реконструйованого у вигляді гармонічної схеми акомпанементу;
- виконання на фортепіано окремо партії акомпанементу (звукового тла) з одночасним проспівуванням мелодії уголос або про себе – активним внутрішньо-слуховим переживанням – осмислюванням її;
- рельєфне, крупне за звуком програвання мелодичного малюнка; одночасно – «підтекстовка» його динамічно полегшеним (майже на піанісимо) акомпанементом [131, с. 104], пильне спостереження-простежування за тематичною «еволюцією» у цьому творі, поступальним рухом мелосу по горизонталі. Грати, як радить Б. В. Асаф'єв, «жадаючи від слуху щохвилинного усвідомлення «логіки розгортання звукового потоку»... інтонаційно-значенневого розкриття музики як живої мови» [7, с. 234–235];
- максимально деталізоване фразування музичного твору, ретельне звукове «вироблення» та відточування мелодичної фрази.

Розвиток мелодичного слуху – одна з найважливіших складових комплексу музичних здібностей студентів. «Правильне» інтонування на фортепіано дозволить розвинути потребу студента в точному інтонуванні власним голосом, а навички, набуті в класі фортепіано, допоможуть в роботі над вокальними творами.

Процес виховання мелодичного слуху передбачає й розвиток навичок слухового вичленювання мелодії з контексту, вироблення піаністичних умінь диференційовано, виразно виконувати мелодію в гармонічній тканині або оточенні інших голосів – уміння «відтворити червону нитку мелодії» [75, с. 53]. Цьому сприяє виявлення динамічних, артикуляційних, ритмічних характеристик голосу та їх піаністична реалізація. Вироблення стійкої слухової потреби – необхідність, яка буде визначати пошуки потрібних звучань і сприяти розвитку гармонічного слуху.

Гармонічний слух. Гармонічний слух, за Г. Ципінім та Г. Каузовою, – це комплекс звуків різної висоти в їх одночасному звучанні. Наявність гармонічного слуху свідчить про більш високий рівень загальної музично-слухової еволюції студента. За Тепловим, гармонічний слух за рівнем свого розвитку може значно поступатися мелодичному. Музикантами-початківцями, які вільно працюють з музичним матеріалом одноголосного, монодійного складу, важко у слуховому орієнтуванні у музичному матеріалі багатоголосного гармонічного складу. Приклади нерозвиненості гармонічного слуху: нездатність відрізнити консонанс від дисонансу, слухова «байдужність відносно ладових функцій акордів і зумовлених ними музичних сполучень-тяжінь, а деколи – проста нерозбірливість щодо гармонічно «вірних» і гармонічно «невірних» (фальшивих) акомпанементів» [131, с. 128]. Як правило, гармонічний слух вимагає відповідного цілеспрямованого комплексного розвитку. Однак саме процес занять гри на фортепіано дає можливість безпосередньо, власноручно відтворювати багатоголосся, конструювати вертикаль, відчувати її пальцями та слухом. Недооцінка фортепіано багатьма музикантами інших спеціалізацій створює преце-

дент односторонності та нерозвиненості мелодичного слуху внаслідок специфіки «одноголосного» виконання.

Формування та розвиток гармонічного слуху може відбуватись відповідно до концепції музиканта-теоретика Ю. Н.Тюліна, за якою в гармонічному сприйнятті наявні дві сторони: сприйняття саме характеру звучання вертикалі (деякі педагоги-музиканти, як, наприклад, С. И. Савшинський, поділяють його на темброве та фонічне) і відчуття ладових функцій акордів.

Оскільки основні формули акордики найбільше представлені у фортепіанному репертуарі (особливо в класичному), є всі підстави стверджувати, що безпосереднє опанування цим репертуаром призводить до засвоєння, асиміляції слуховою свідомістю студента-піаніста усіх найважливіших типів і різновидів акордових структур, до формування відповідних уявлень.

Виконавське засвоєння фортепіанних творів здійснюється у багаторазовому їх відтворенні. Суть такої роботи полягає у закріпленні в слуховій свідомості студента акордових формул. Таким чином, у процесі роботи у фортепіанному класі формуються уявлення про ті або інші гармонічні співзвуччя та як результат – гармонічний слух. До слухової свідомості музиканта, пише психолог Л. Леві, «потрапляють, природно, найбільш повторювані звукові співвідношення, і в мозку утворюється внутрішня, не обов'язково усвідомлювана, система правил, що їх єднає» [131, с. 112]. Тому в класі фортепіано на потребі стає цілеспрямована робота, спрямована на: уважне прослуховування акорду як такого, виконання його як гармонічного цілого; визначення й усвідомлення його складових, дрібних звукових комплексів. Також необхідним є визначення фонічних і тембрових властивостей акорду (важкість або легкість, м'якість або гострота, густота або прозорість тощо), виявлення їх залежності від артикуляції акорду – цілісної або диференційованої за його складовими. Одним з видів роботи є уважне ставлення до видозмін фактури, «видобуття гармонічних екстрактів» (Л. Н. Оборін та ін.) та їх програвання; загострення уваги на гармонічних тонкощах, колористичних деталях гармонічного викладу (Г. Г. Нейгауз), пошуки відповідного піаністичного туше і розкриття перспектив використання педалі.

Інша складова гармонічного слуху – сприйняття й усвідомлення ладо-гармонічних функцій співзвуч, що інтенсивно напрацьовуються у процесі навчання грі на фортепіано. Пильне «придивляння» до тих або інших ладо-функціональних зв'язків, поєднань, послідовностей (що характерно для роботи піаніста) має місце у процесі тривалих контактів з фортепіанним музичним матеріалом, робить більш чутливим гармонічне вухо музиканта, виховує на конкретному матеріалі почуття ладо-функціонального взаємозв'язку співзвуч, закріплює у слуховій свідомості учня найважливіші ладо-функціональні закономірності.

Педагоги-практики зазначають, що гармонічний слух студента-піаніста виявляється в багатьох випадках більш розвиненим, зрілим у професійному відношенні, ніж гармонічний слух студента, який навчається в класі вокалу або студента-інструменталіста. Це залежить від специфіки діяльності (у нашому випадку – фортепіанного музикування), що відбивається на формуванні та розвитку відповідної слухової здібності.

Варто вказати ще на одну особливість гармонічного слуху. Акордова вертикаль у творах, що розучує студент в класі фортепіано, це не тільки, й не стільки пізнання слухом відповідної звукової структури, абстрактної гармонічної даності, а насамперед, естетичне переживання, осмислення її колористичної функції, естетичний відгук на своєрідність її «фонізму». Втілюючи на клавіатурі акордові, тональні послідовності, студент-піаніст емоційно реагує на ладо-гармонічну функціональність як вираження певного образно-поетичного змісту, що полегшує її закріплення у слуховому досвіді. У цьому полягає специфічна ознака гармонічного слухового виховання в класах навчання виконавським професіям, що відрізняє його від гармонічного слухового виховання за допомогою дидактичних і музично-технічних вправ.

У процесі занять фортепіано застосовуються спеціальні прийоми, здатні поліпшити виконання та паралельно активізувати власне гармонічне мислення студента, здійснити додаткове навантаження на його слух, а саме:

- програвання музичних творів в уповільненому темпі, що супроводжується напруженим, інтенсивним аналізом усіх гармонічних модифікацій і передбачає попутний гармонічний аналіз матеріалу (Н. Г. Рубінштейн);
- видобуття з твору гармонічних «екстрактів» («спресованих гармоній») і послідовне «ланцюгове» програвання їх на клавіатурі (Л. Н. Оборін, Г. Г. Нейгауз);
- арпеджіоване виконання на інструменті нових або відносно складних акордових утворень. Екстреоризація звукових комплексів при спрощенні та полегшенні засвоєння їх слухом сприяє тому, що у подальшій музичній діяльності такі комплекси легко сприймаються студентом і в симультанній формі (К. Мартінеен);
- варіювання, видозміна фактурного оздоблення в розучуваному творі зі збереженням недоторканності його гармонічної основи [10, с. 106–107];
- підбір гармонічного супроводу до різних мелодій, що може використовуватися як спеціальний прийом виховання слуху на більшості стадій навчання піаніста (згодом – гра за цифрованим басом).

Слід зазначити, що гармонічна мова постійно розвивається. З'являються складні гармонічні комплекси, поліфункціональність, політональність і поліладовість. Гармонія поєднується з логікою горизонтального руху, взаємодіє з поліфонією, що стає (у сучасній музиці) основою тематизму. З'являється «тематична гармонія» (за Ю.Н.Холоповим) – один із характерних прийомів сучасної музики, що надає гармонії тематично-індивідуалізованого значення. Усе це вимагає постійного збагачення слухового досвіду «власноручного» ознайомлення з новою музикою, використання теоретичних знань, розширення музичних знань, стимулювання музичних інтересів.

"Джаз-вальс"

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'па ба па ба па па па ба па ба па па па ба па ба па ба па ба па ба па ба па ба па ба ра ба ра ба'. Above the first staff are chord symbols: Cm, G, Cm, Fm, C, Bb, Ab, G. The second staff continues the melody with lyrics: 'па ба па ба па па па ба па ба па па па ба ра ба ра ба па ба ра ба ра ба па ба ра ба ра ба па па'. Above the second staff are chord symbols: Cm, Bb7, Eb, G, Cm, Em, G7, Cm.

Тембродинамічний слух

Музичний слух у його прояві до тембродинаміки називають тембродинамічним слухом. Тембродинамічний слух важливий в усіх видах музичної практики (починаючи із слухання музики), але особливо значною й відповідальною є його роль у музичному виконавстві. На думку Б. М. Теплової, «тембр і динаміка – це той матеріал, що насамперед творить виконавець, відповідно тембродинамічний слух є специфічно виконавською здатністю, що має величезне значення у відповідній діяльності» [112, с. 94].

Культура музичного мислення студента визначається мірою розвиненості тембродинамічного слуху. Тонке відчуття зміни нюансів у звуковому спектрі, різноманітність внутрішнього слухового уявлення відтінків, звукових градацій визначає досконалість музичного виконання; і навпаки, чим цікавіше, багатше, різноманітніше за барвами виконання музиканта, тим більше це свідчить про розвиненість його тембродинамічного слуху [135, с. 133–134].

Як необхідна передумова музично-виконавської діяльності, тембродинамічний слух прививається у процесі навчання. Фортепіано – інструмент найбагатшого тембродинамічного потенціалу. Ф. Бузоні називав його чудовим актором, здатним наслідувати звучання будь-якого інструменту або голосу. Якщо піаністу неможна змінити взятий звук, то він має можливість для зміни звукових градацій і відтінків як по горизонталі, так і по вертикалі. Так, піаністичні засоби втілення динаміки й тембру включаються до «роботи» мелодичного (створення ілюзії співу) і гармонічного слуху (особливо при сприйнятті тембрової сторони акордів, колорит яких значною мірою залежить від розподілу регістрових, артикуляційних і динамічних засобів).

Практика показує, що тільки спеціальна спрямованість уваги привчає до розуміння законів динамічної організації та надання значення музичному тембру, чим виховує здатність розрізняти, уявляти та «створювати» тембри. Усе це передбачає чітке розуміння студентом тих можливостей, які містить динамічний і тембровий потенціал фортепіано, особливо у навчанні вокалістів. Це пов'язане з тим, що сучасні виконавські вимоги до вокалістів значно відрізняються від вимог навіть десятилітньої давності. Голос сучасного співака повинен звучати «інструментально». Вміння мислити оркестрово, «злитися» голосом із тим або іншим музичним інструментом, тембрально й динамічно підкреслювати жанрово-стильову сутність твору – основні критерії оцінювання професійного

рівня сучасних вокалістів. Таким чином, тембродинамічний слух розвивається та шліфується протягом досить поглибленої піаністичної роботи над колористичністю музичного твору.

Серед педагогічних прийомів і засобів, здатних впливати на тембродинамічне слухове уявлення студента, одним з найефективніших засобів є слово, асоціативно-образне пояснення. Корисним методом активізації тембродинамічного слуху є програвання музичного твору в умовах напруженого, зосередженого вслуховування у виконання та детальне виявлення всіх звукових відтінків і нюансів.



Робота над тембром і динамікою створює необхідні умови для виховання здатності їх сприйняття – для розвитку тембродинамічного слуху, збагачення слухових уявлень, стимулювання емоційної реакції на музику, активізації уяви й фантазії майбутніх музикантів-професіоналів.

Mysteriously

"Cops and Robbers" by James Bastien

Fine

8^{va} 5 4 3 2

8^{vb}

D.C.al Fine

Allegretto

"Morning Prelude" by James Bastien

mf-mp

Поліфонічний слух

На відміну від вже розглянутих видів слуху, проблема поліфонічного слуху як особливого виду в сучасних психолого-педагогічних дослідженнях ще не досить розроблена. До основних теоретичних праць, присвячених цій проблемі, належать роботи Г. М. Ципіна, А. Г. Каузової, Ю. Н. Холоповата й ін.

Під поліфонічним слухом, за Ципіним, слід розуміти фактурний музичний слух, утворений як мінімум двома голосами. У цьому полягає відмінність поліфонічного слуху від мелодичного. Виховання поліфонічного слуху, або, інакше кажучи, здатність диференційовано сприймати (чути) і відтворювати в музично-виконавській практиці (гра на інструменті, диригування музичним колективом тощо) звукових ліній, що певною мірою сполучаються в одночасному розвитку, – один з найважливіших і найбільш складних розділів музичного виховання.

На відміну від Г. М. Ципіна, А. Г. Каузова значно «розширює» розуміння терміну «поліфонічний слух» і розглядає його як «особливо складну, але єдину здібність, спрямовану на цілісне сприйняття специфічних властивостей поліфонічної музики та поліфонічності як загальної й істотної властивості багатоголосся». Поліфонічний слух є складною структурою, що містить такі компоненти як мелодичний, гармонічний і тембродинамічний слух, відчуття ритму, музичної логіки та здатність «охоплення форми». Усі компоненти перебувають у синкретичному, злитому стані й активно взаємодіють один з одним. Так, А. Н. Дмитрієва вказує в поліфонічній мові на логічний функціональний зв'язок мелодичних голосів, а не комплекс одночасно відтворюваних мелодій, кожна з яких має самостійну музичну форму.

Правильно організовані заняття гри на фортепіано відкривають унікальні можливості формування та розвитку поліфонічного слуху. Співаки, виконавці на струнних і духових інструментах у професійній діяльності завжди обмежені одноголоссям. Як правило, фортепіанна література найчастіше є поліфонічною, вона ґрунтується на різних видах і типах музичного багатоголосся. Таким чином, засвоєння фортепіанної літератури створює умови для формування й розвитку поліфонічного слуху студентів одноголосних спеціальностей. Фортепіанній музиці властива звукова багатоплановість, завдання якої студент вирішує, використовуючи навички поліфонічного слуху. Рішення такої проблеми є значно різноманітнішим і складнішим, ніж гра тільки мелодії або одноголосого акомпанементу.

Особливе навантаження має слух музиканта при зверненні до чистих поліфонічних форм. Г. М. Ципін акцентує увагу на необхідності належним чином відчувати поліфонію, «тобто повністю вмістити у сприйнятті, а потім відтворити на інструменті складні звукові поєднання, «висловлені» ансамблем мелодично розвинених, контрастних відносно один одного голосів, що утворюють в комплексі узгоджені, або суперечливі рухи, – усе це пред'являє особливі вимоги до музичного слуху» [131, с. 116], до обсягу слухової уваги, її стійкості, здатності до концентрації, одночасно до її гнучкості, рухливості, розподілення – найважливішому з параметрів, що характеризує якість поліфонічного слуху, рівень

його професійної розвиненості. Оскільки інтерпретація багатоголосної музики на фортепіано значною мірою зводиться до проблеми утримання в центрі слухової свідомості виконавця одночасно декількох звукових ліній (тобто, до проблеми «розподілення»), робота над поліфонією в класі фортепіано є найкоротшим природним шляхом у напряму виховання необхідних «поліфонічних» якостей музичного слуху.

Виховання та розвиток поліфонічного слуху у студентів є гострою необхідністю, пов'язаною з умінням співаків працювати в ансамблі та з оркестром. Тренування «поліфонічного вуха» вокаліста в класі фортепіано є фундаментом для його подальшої професійної діяльності; у процесі навчання формуються навички, що дозволяють не «розгубитися», почувши багатоголосся оркестрової фактури.

Будь-який фортепіанний твір можна умовно диференціювати на кілька етапів. Відбувається розшарування фактури на два плани, досягнення ефектів «перспективи», поділ голосів за значущістю (наприклад, мелодія – басова лінія – підголоскова лінія). «Щось у грі піаніста повинне бути на передньому плані (найчастіше мелодія), щось утворює тло, ніби лінію «обрію», немов перебуває вдалині від слухача... Тут замало добре вимуштруваних пальців, тут потрібний слух, слух і слух!», – відзначав Я. В. Фліер [129, с. 120]. У свою чергу, К. Н. Ігумнов говорить: «Я дуже люблю вираз «звукова перспектива». Він стосується не тільки поліфонії, але й гармонічних сполучень; він сповнений для мене глибокого художнього змісту» [78, с. 95].

Таким чином, ми вважаємо, що роботу над поліфонією слід починати з перших місяців навчання. Спочатку вона відбувається в основному на матеріалі зразків легких поліфонічних обробок народних пісень, поліфонічних п'єс, етюдів і вправ. Важливо домогтися, щоб студент відчув сполучення голосів. Корисно зіграти йому твір, потім пограти його разом зі студентом (один голос виконує студент, інший – викладач). Можна зіграти обидва голоси одночасно на двох фортепіано. Не тільки на початкових етапах навчання, але й надалі, при вивченні більш складних творів, необхідно домагатися відчуття студентом поліфонічних сполучень. Якщо два голоси звучать одночасно в одній партії, можна пограти цю побудову двома руками для досягнення потрібного звучання.

На наступному етапі студент повинен зіграти кожний голос від початку до кінця. Після ретельного вивчення окремих голосів, їх можна вчити попарно. Інший спосіб для більш підготовлених студентів – співати один з голосів, а інші виконувати на фортепіано, спробувати співати поліфонічні твори ансамблем декількох студентів. Робота над поліфонією впливає на подальший розвиток студента як музиканта і піаніста.

Корисною є робота над дво- або триголосною поліфонією в ансамблі з педагогом. У даному випадку потрібні п'єси з повноцінною поліфонічною фактурою, що включають самостійні голоси. Студент виконує той голос, аплікатурно-топографічна структура якого відповідає установкам первинного навчання.

Таку роботу варто проводити на кожному уроці як читання з аркуша. Матеріалом можуть бути художні твори – хорові партитури обробок народних

пісень (наприклад М. Леонтовича). Студенту зручніше грати басові партії, як менш рухливі та ритмічно прості.

Засвоєння первинних прийомів поліфонічної техніки рекомендується проводити на ««відпрацьованих» фортепіанних вправах, що необхідно для виконання двома руками повноцінного двоголосся. Дотримуючись правила «від простого – до складного», варто починати з тих п'єс, у яких мелодичні лінії звучать одночасно та мають загальну ритмічну пульсацію і артикуляцію. Задля диференціації динаміки звучання кожного голосу, координування дії рук виховується на найпростіших завданнях. Далі можна виконувати більш складні завдання – засвоєння артикуляційної самостійності кожного голосу.

Вивчення поліфонічних творів слід починати з легких обробок народних пісень, далі можна брати до репертуару стародавні танцювальні п'єси.

Moderato Є.Гнесина "П'єса"

Allegro Обр. М.Лисенка "На горі, горі"
українська народна пісня

Moderato "Менует"



Танцювальні поліфонічні п'єси, незважаючи на нескладну фактуру, представляють чималі труднощі для починаючого студента-піаніста; вони розвивають уміння слухати одночасно два голоси та здійснювати обома руками різноспрямовані рухи. Поліфонічні твори можна спочатку вивчати у повільному темпі. У зазначених прикладах дуже важливо, щоб увагу студента було звернено не тільки на почергові вступи обох голосів, але й на звуковедення наприкінці мотивів. Ці звуки необхідно і дослухувати, і вигримувати, не заглушаючи їх вступ іншим голосом. Таким чином, до найбільш ефективних методичних прийомів для розвитку поліфонічного слуху належать:

- програвання по черзі та окремо кожного з голосів поліфонічного твору; осмислення їх мелодійної самостійності;
- програвання окремих пар голосів (сопрано – бас, сопрано – тенор, бас – тенор тощо) з виявленням індивідуальної мелодико-тематичної характерності кожного голосу;
- спільне програвання на одному або двох інструментах (учитель – учень або двоє учнів) поліфонічного твору по голосах, по парах голосів;
- проспівування вголос одного з голосів поліфонічного твору та одночасно відтворення решти голосів на фортепіано. Так, Л. А. Баренбойм зазначає: «... Він (Ф. М. Блуменфельд) рекомендував, граючи фугу Баха, по черзі пропускати або бас, або тенор, або альт та компенсувати відсутність цих голосів їх виразним проспівуванням» [13, с. 47];
- виконання вокальним ансамблем (дуетом, тріо, квартетом...), створеним з учнів фортепіанного класу, усіх голосів поліфонічного твору;
- програвання поліфонічного твору з концентрацією уваги на будь-якому голосі – підкреслено експресивному, виконання його і навмисне заглушення, приглушення решти голосів (метод, що рекомендували А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз та інші піаністи).

Внутрішній слух. Одним із завдань навчання гри на фортепіано є формування та розвиток слухових уявлень студентів під час їх музично-виконавської діяльності. Видатні музиканти минулого й сьогодення у своїх висловленнях неодноразово давали високу оцінку здатності до слухових уявлень. Величезне значення розвитку внутрішнього слуху надавали Р. Шуман, Ф. Ліст, Й. Гофман, Г. Бюлов, а також сучасні композитори та виконавці.

Існують різні погляди щодо музично-слухових уявлень, які ототожнюються з поняттям внутрішнього слуху. Є. Ефруссі та І. Т. Назаров тлумачать їх як здатність відтворювати у слуховій уяві раніше сприйняті звукові сполучення. Б. М. Теплов та його послідовники акцентують на тій складовій внутрішнього слуху, що пов'язана з довільністю в оперуванні відповідними уявленнями. С. І. Савшинський, А. Л. Островський, С. Л. Рубінштейн, В. А. Серединська вважають функцією внутрішнього слуху здатність уявлення «нових, ще не відомих музичних явищ», що є продуктами «творчої переробки раніше сприйнятих». Б. Л. Кременштейн підсумовує, що внутрішній слух – це «здатність, що еволюціонує, вдосконалюється у відповідній діяльності, прогресує у своєму становленні від нижчих форм до вищих» [52, с. 189].

Р. Н. Гржибовська доводить, що слухові уявлення виникають в кожній людини, діяльність якої пов'язана з музикою, однак вони є різними за ступенем точності, чіткості та яскравості. У багатьох людей ці уявлення бувають мимовільними. Вона продовжує думку Б. Л. Кременштейна про еволюційність процесу слухових уявлень. Так, процес становлення та еволюції слухових уявлень студентів можна розділити на кілька етапів. Перший – внутрішнє відчуття, коли студент спирається на мимовільні слухові уявлення. Такі уявлення властиві майже всім студентам. Вони накопичуються в результаті різноманітних реальних музичних вражень і виникають у свідомості стихійно. На цьому етапі слухові уявлення студентів, як правило, бувають нестійкі й потребують опори на зовнішнє звучання.

Другий етап еволюції внутрішнього слуху свідчить про вміння вільно оперувати слуховими уявленнями. Довільність внутрішньо-слухових уявлень є найважливішою та невід'ємною якістю внутрішнього слуху.

Третій етап розвитку внутрішнього слуху – це уявлення, що виникають у результаті роботи творчої уяви виконавця. Таким чином, процес еволюції уявлень спрямований на створення творчої індивідуальності студента, адже кінцевою метою формування внутрішнього слуху є створення та фіксація звукового образу музичного твору.

Формування внутрішнього слуху студента-піаніста – завдання нелегке. Це, насамперед, невтомна праця педагога, пов'язана з необхідністю спрямовувати процес еволюції слухових уявлень студента. Дуже важливо виховувати самостійне музичне мислення студентів. С. М. Майкапар зазначає, що робота, пов'язана з розвитком внутрішнього слуху студентів, має виняткове значення, що «навіть найнезначніші кроки цим шляхом (хоча б тільки розвиток внутрішнього уявлення окремих звуків, інтервалів і найпростіших акордів у послідовності) дають надзвичайні результати для всього музичного розвитку студента й навіть ніби перетворюють всю його музично-художню природу, привчаючи заглиблюватися в мистецтві до того прихованого внутрішнього світу, на дні якого лише й таяться дійсні скарби». Розвитку внутрішнього слуху й уваги сприяють також такі вправи: педагог програє студентові будь-яку невелику фортепіанну п'єсу або уривок, де свідомо у двох-трьох місцях припускається помилки. Студент, стежачи за виконанням з нотами в руках, повинен виявити ці помилки.

Музичний матеріал для таких вправ добирається за принципом зростаючої складності: спочатку добре знайомі п'єси, потім менш знайомі та, нарешті, зовсім незнайомі. Таким чином, у студента виникає зв'язок між зором і слухом (бачу й чую), який надалі буде постійно зміцнюватися, після чого йому буде вже значно легше перейти до рухового втілення почутої внутрішнім слухом музики.

Для формування–розвитку внутрішнього слуху Г. М. Ципін пропонує такі методи:

- підбір музики по слуху;
- виконання п'єс в уповільненому темпі, із зупинкою на передчуття наступного розгортання музичного матеріалу;
- програвання музичного твору способом «пунктиру» – одну фразу «уголос», іншу – «подумки», зберігаючи відчуття безперервності, злитості руху звукового потоку;
- беззвучна гра на клавіатурі інструменту;
- прослуховування музичних творів у чужому виконанні при одночасному читанні очима відповідних нотних текстів, що є особливо важливим у початковий період навчання;
- уявне програвання музичного тексту;
- одна з вищих форм розвитку внутрішнього слуху – виучування твору напам'ять за допомогою уявного музикування по нотах.

Музичний ритм

Дослідження проблем ритму в сучасній музичній науці провадяться досить значні. Теоретичний розгляд музично-ритмічних проблем безумовно виходить за межі педагогіки й неминуче із знаннями з психології, фізіології, мистецтвознавства, естетики та філософії. Жоден з елементів музичної мови не викликав досі у спеціальній літературі настільки суперечливих, часом взаємовиключних думок, як ритм. Значний внесок до вирішення проблеми дослідження музичного ритму у ХХ ст. здійснили вітчизняні дослідники К. Катуар, Л. Сабалієв, Н. А. Гарбузов, Б. М. Теплов, П. А. Мазель, В. А. Цуккерман, С. В. Назайкинський, В. П. Бобровський, В. В. Медушевський, В. Н. Хлопова, В. Ю. Григор'єв, Г. М. Ципін, А. Л. Готсдінер, Є. П. Красовська, К. В. Тарасова. Аналогічні дослідження здійснювалися зарубіжними вченими Г. Риманом, Е. Ж. Далькросом, Е. Куртом, К. Коффою, Р. Мак-Дагола, Г. Сішором, К.А. Мартінсенем.

У найширшому розумінні ритм (від грецького – «текти») – тимчасова структура будь-яких процесів, один із трьох (поряд з мелодією та гармонією) основних елементів музики, що розподіляє стосовно часу (за висловом П. І. Чайковського) мелодичні та гармонічні сполучення. У музиці, як і в поезії, сутність ритму (за Е. Куртом) – «прагнення вперед, закладений в ньому рух і наполеглива сила» [81, с. 618]. Як влучно сказав В. В. Маяковський: «Ритм – це основна сила, основна енергія вірша. Пояснити його неможливо».

На думку багатьох педагогів, найбільші складнощі виникають у процесі виховання музично-ритмічних здібностей. Очевидно, це пов'язано з особливос-

тями суб'єктивного сприйняття музичного часу, його художнього осмислення, з пошуком рухових засобів, адекватних образному змісту. Музично-слухові уявлення, що складаються як результат уявлень про мелодію і ритм, темп і метр, гармонічні та темброві особливості фактури, містять у собі також асоціативно-образну сферу. Втілення ритмічних параметрів твору в живому виконавському процесі означає реалізацію музичного часу в безпосередньому відчутті пульсу, темпу, співвідношень тривалостей, агогічних відхилень. Безперечно, музично-слухові уявлення формуються на основі засвоєння тексту твору і його «озвучування», вони вбирають в себе системи скоординованих рухів, що чиняться з певною швидкістю, інтенсивністю й емоційною наповненістю. Вони можуть існувати у свідомості виконавця у «згорнутому», інтеріорізованому вигляді, що дає підставу говорити про наявність музично-ритмічних уявлень і є складовою частиною уявлень музично-слухових.

Ритм є засобом членування тимчасової субстанції на різні довжини. Отже, накопичений попередній досвід людини дозволяє порівнювати ритмо-часові відрізки за допомогою тих або інших аналізаторів. Суб'єктивне сприйняття музичного часу відповідно до закономірностей сприйняття часу, за С. Рубінштейном, підкоряється принципам «заповнювання» часових відрізків певними «подіями», а також емоційної детермінованості часового процесу. Відтворення ритмо-часових довжин у виконавській дії сполучається з вольовою активізацією музично-ритмічних уявлень, тобто уявлень про швидкість – темп виконаного твору, про співвідношення довжини часових відрізків – ритм, про закономірності чергування сильних долей – метричну пульсацію, про аплікатурно-рухові моменти та моторику. Однак усе це втілюється в художнє прочитання тільки через цілісне емоційно-образне переживання.

Отже, головною умовою розвитку музично-ритмічних здібностей є формування музично-ритмічних уявлень. Їх становлення визначає не тільки виваженість співвідношень довготи й стислості, розвиток моторно-рухової сфери, індивідуально виправдане розуміння образності. Цей процес на естетичному рівні передбачає формування художнього смаку студентів, їх загально-музичної культури, що дає можливість оперувати музичним часом у різних музично-стилістичних категоріях.

Здібностей, що не розвиваються, у природі не існує й існувати не може. Саме поняття «здібності» – поняття динамічне (С. Л. Рубінштейн, Б. М. Теплов, В. І. Петрушин та ін.). Практика навчання гри на фортепіано підтверджується накопиченим досвідом формування та розвитку відчуття ритму. Першою найважливішою умовою розвитку ефективності музично-ритмічного виховання студента є цілеспрямований педагогічний вплив. Говорячи про «дійовий» аспект, варто зауважити, що «власне виконання музики, насамперед виконання музики на фортепіано, оптимально сприяє музичному ритмічному вихованню» [130, с. 150].

Поглиблене проникнення до змісту музичної мови відбувається у процесі власного виконання, що сприяє підвищенню ступеня музичного переживання. Інтерпретуючи музику, виконавець безпосередньо поринає до ритмічної сфери,

що змушує його «активно переживати (відбивати в русі) музику, й внаслідок цього точно відчувати емоційну виразність часового ходу музичного руху».

Складності, пов'язані з виконавським втіленням ритму у широкому аспекті, виникають у різні періоди навчання, особливо на початковому етапі. У чому ж полягають ці труднощі? «Ми нічим не можемо виміряти тривалість звуків, крім власного ритмічного відчуття, – писав А. Б. Гольденвейзер. – Ціла нота у два рази довше за половинну, і це можна пояснити лише залучивши просторові аналогії. Проте, якщо ви відчуваєте, що виконавець тримає цілу ноту довше, ніж потрібно, спробуйте довести йому, що праві ви, а не він» [23, с. 20]. Суб'єктивність сприйняття темпоритму, на думку С. П. Красовської, відбита композитором у ритмічній (часовимірювальній) стороні музики, неможливість абсолютно точно закріпити в нотному тексті розмаїття реальних відносин тривалостей створює значні труднощі у процесі музично-ритмічного виховання, є джерелом скептичного ставлення до найперспективніших рішень цього завдання.

Відчуття ритму у своїй основі є рухово-моторним. Ритмічне переживання музики завжди супроводжують різні рухові реакції (відбивання ритму ногою, хитання головою, рух пальців тощо) (Г. Сішоф, К. Коффка, Ч. Ракмиш). Такі реакції можна віднести до досить спрощеного відчуття ритму. Коли ж «опорою почуття ритму стає моторно-руховий апарат музиканта-виконавця, з його гранично диференційованими пальцевими операціями, – пише Г. Ципін, – опора такого роду викликає до життя значно більш витончені ритмічні прояви» [130, с. 84].

Необхідно відзначити ще одну сторону фортепіанного «музично-ритмічного виховання», пов'язаного з досить популярними явищами поліметрії та поліритмії в сучасній музиці. Фортепіанна література складається з величезної кількості ритмо-стильових формул, засвоєння, «естетичне переживання» і зіткнення з якими свідчить про накопичений досвід музично-ритмічного виховання студента.

Якими ж є способи формування в класі фортепіано сприйняття й відтворення темпу, акценту та тимчасових співвідношень тривалостей, об'єднаних у первинну музично-ритмічну здібність? На думку Г. М. Ципіна, перші кроки піаніста-початківця у навчанні зумовлюють ряд ігрових прийомів і навичок, пов'язаних з формуванням–розвитком відчуття ритму, що виступають у якості його конкретної, відчутної опори. Найважливіша з цих навичок повинна бути пов'язана зі сприйняттям і відтворенням рівномірної послідовності однакових тривалостей. Навичка сприйняття й відтворення мірної пульсації рівновеликих часових долей, міцно засвоєна студентом на першому етапі навчання гри на фортепіано, закладає основу для розвитку одного з перших компонентів музично-ритмічної здібності – відчуття темпу. Гра на фортепіано від самого початку стимулює формування й розвиток «темпового компоненту» музично-ритмічної системи.

Діючим засобом розвитку музично-ритмічної сфери, особливо відчуття темпоритму студента, є гра в ансамблі (у фортепіанному класі в чотири руки, на двох інструментах).

М Шмітц "Вальс"

(4 T. = 4 s. / 60♩.)

15^{ma} - simile

mp legato *8va* *simile*

legato

rit.

9

Помірно

В.Клин "Розпрягайте, хлопці, коней"

mf



«Відчуття ... рівності руху набуваються всякою спільною грою», – писав М.А. Римський–Корсаков, відзначаючи ритмічно дисциплінуючий, коригувальний вплив ансамблевого музикування на кожного з партнерів.

Порівнювати тривалість звучання допомагає вміння відчувати метричну долю музичного твору. Вона не є постійною часовою одиницею; її величина також коливається залежно від звукового контексту. Завдяки такій «еластичності» метрична доля й може слугувати своєрідною «одиницею виміру» тривалості звучання в «живому організмі» художнього твору. (Виразний спів – перший крок на шляху розвитку здатності чути метричну долю в музиці).

Важливими навичками у процесі засвоєння ритмічних структур є навички об'єднання на слух часу метричних долей і розподілу одиниці часу між декількома звуками. Корисною може бути така вправа: педагог виконує будь-який музичний твір, а студент супроводжує його гру ударами, «поєднуючи» одним плеском час певних метричних долей або розділяючи ударами метричну долю (частина долі) на задану кількість частин. Виконуючи вправу, студент змушений дотримуватися темпу та характеру виконуваного твору.

Якщо студент не одержав музичного виховання і в нього не розвинене на належному рівні відчуття ритму, кожне ритмічне явище має бути продемонстровано на багатьох різнохарактерних прикладах з творів різних стилів. Поступово студент запам'ятає й навчиться впізнавати це явище в художніх творах на слух. Відтворюючи на інструменті знайомі мелодії по слуху й аналізуючи їх ритмічну структуру, студент з'єднає ритмічні слухові уявлення з ігровими навичками. Після ознайомлення із записом засвоєних ритмічних структур, він одержить слухові уявлення відповідних ритмічних формул і зможе їх відтворити в незнайомому нотному тексті. Але перш ніж відтворювати ритм музичного твору, необхідно визначити характер музики, ґрунтуючись на загальному характері ритмічного та мелодичного малюнку, штрихів, виконавських ремарок тощо.

У процесі вдосконалення навичок відтворення складних ритмічних структур важливе місце посідають вправи з аналізу ритмічного запису. Практика показує, що студенти інколи не надають значення об'єднанню дрібних тривалостей

у підгрупи всередині цілої ритмічної групи. Однак саме об'єднання у підгрупи допомагає побачити в складному ритмічному записі просту ритмічну схему та правильно розподілити час ритмічної долі. Таким чином, розуміння ритмічного запису є необхідною умовою виникнення слухових ритмічних уявлень.

Т.Чудова "Пастух грає"

Ритмічне фразування (періодизація) – наступний аспект у музично-ритмічному вихованні. Ритм музики не може бути ототожнений з тактовими ознаками, з акцентом долі такту. «Ритм вірша полягає в його змісті, а не у великоваговому і розміряному підкресленні цезури», – писав Ф. Ліст [79, с. 72–73].

Така робота полягає у виявленні ритмічних формул, фраз і періодів у контексті цілісного метро-ритму твору. У визначенні ритмічного малюнку необхідно керуватися відчуттям внутрішньої спрямованості метро-ритмічного руху (легкий час – важкий, або навпаки), а також дослідженням ритмічної конфігурації музичної стопи (ямб, хорей).


Усвідомлення і переживання виразної сутності ритмічного малюнку, розглянутого як сукупність опорних і слабких долей, веде до побудови фразування не за тактами, а за періодами, виходячи з музично осмислених розділів форми.


Звуки, що входять до одної ритмічної долі, поєднуються в нотному записі в одну ритмічну групу. Це правило уведене для більшої наочності та зручності сприйняття нотного тексту. Однак студенти-початківці рідко бувають інформовані про призначення угруповання й ставляться до нього як до формальної умовності. Дуже важливо навчитися стежити за виконанням по нотах, пов'язуючи звучання метричних долей із ритмічними групами в тексті. Така навичка готує студента до комплексного сприйняття нотного запису, допомагає йому «виробити імунітет» проти читання «ноти за нотою». Студенти, що не вміють стежити по нотах за розвитком музики, орієнтуючись на метричні долі та ритмічні групи, розглядають кожний нотний знак окремо. Негативні наслідки цього недоліку особливо яскраво проявляються при читанні з аркуша в ансамблі – такі студенти не можуть продовжувати гру, пропустивши «невдале» місце, і при найменшому ускладненні в читанні «втрачають» свого партнера.

Навчання читанню ритмічних груп повинно бути побудоване так, щоб, побачивши в нотному тексті ту або іншу ритмічну формулу, студент розумів її музичний зміст, сприймав і відтворював як добре знайомий ритмічний елемент музичної мови, не вираховував цю формулу за допомогою складів: «і» й «та».

Рахування за допомогою складів є варіантом «арифметичного рахування», про шкоду якого Б. Теплов сказав так: «Навчивши... «арифметичному рахуванню», ми... пропонуємо особливий спосіб гри, обходячись без відчуття ритму. Це дає педагогові деяке тимчасове полегшення, тобто дозволяє порівняно швидко й легко досягти елементарної арифметичної впорядкованості гри. Але саме цим буквально заперечується можливість досягти справжньої мети – живого ритму виконання» [112, с. 296]. Застосування складів приводить до небажаних наслідків: ускладнення в читанні з аркуша складного (подробленого) ритмічного малюнку, невміння відтворювати непарні ритмічні групи та розміри, поліритмію й інші ритмічні структури, що не піддаються вербальному відтворенню по складах.

Щоб та або інша ритмічна формула в нотному записі могла бути при читанні сприйнятою (тобто зрозумілою) і відтвореною як осмислений елемент музичної мови, студент повинен мати про неї ясне слухове уявлення. Розвиток слухових ритмічних уявлень є найважливішою частиною роботи з виховання відчуття музичного ритму.

Для кращого засвоєння усі ритмічні структури, незважаючи на їх розмаїтість, можуть бути розділені на дві групи: структури, у яких відбувається сполучення часу ритмічних долей, і структури, у яких здійснюється дроблення метричної долі (систематизація Л. Цибізової). Під сполученням розуміється об'єднання одним звуком (інтервалом у гармонічному вигляді, акордом) часу декількох метричних долей. Під дробленням – розподіл часу метричної долі між двома, трьома, чотирма тощо звуками. Структури  та ін. є окремими випадками дроблення – подальшого поділу (час метричної долі ділиться навпіл, а час її половини – на дві, три і т. д. частини).

Структури типу  А можуть бути розглянуті як одночасне сполучення і дроблення, розподіл.

Необхідно згадати і про свободу ритмічного руху – агогіку і *rubato*. Мистецтво *rubato* полягає в умінні виконавця балансувати між ритмічною впорядкованістю та тенденцією до її порушення, пожвавлювати музичний рух переливами агогічних відтінків.

Фортепіанна педагогіка має значний досвід, що містить у собі різні установки стосовно *tempo rubato*.

Основні з них такі:


- невимушеність і природність ритмічного руху, усунення всього надуманого, штучного. На думку Я. Флієра, досягти цього можливо за умови глибокого усвідомлення звукових ідей композитора, прояснення ритмо-динамічної логіки фрази, «виявлення» внутрішніх тяжінь і «устремлінь», закладених у ній;
- відповідність ритмічній волі виконавця жанровим особливостям п'єси, характеру та стилю епохи;
- усвідомлення *rubato* як гармонії, художньої збалансованості усіх темпових відхилень у процесі виконання. Г. Г. Нейгауз вчив узагальнювати всі

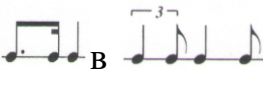
зміни темпу, не втрачати його єдності, усе приводити до загального знаменника; (*rubare* від італ. – *крати*): «Скільки взяли, стільки й віддайте Панові Часу» [88, с. 168].

Г. Г. Нейгауз згадує про деякі досить розповсюджені недоліки в області ритму і метру. Варто виділити найбільш характерні з них для початкового періоду навчання гри на фортепіано.

1. Труднощі точного відтворення ритмічної фігури $3/8$. У швидкому темпі ця фігура часто перетворюється в прості $2/8$ або $3/4$.

Для подолання цих труднощів необхідно залучити метод перебільшення (ритмічно-агогічний), зупинитися на першій долі, ніби зробити на ній маленьку

фермату  програвати по декілька разів зовсім рівно, щоб краще усвідомити тридольність фігури, [див.: 89, с. 50].

2. До більш примітивних метричних помилок належить здійснюване іноді студентами перетворення ритму  (тобто дводольника на тридольник).

3. Особливої уваги вимагають фермати, адже часто вони невірно витлумачуються. Фермати бувають двох типів. Перший тип припускає тривалість фермати після *ritenuto*, що подумки продовжує вповільнення на витриманих під ферматою звуках.

Таким чином, фермата є логічним завершенням, до якого приводить *ritenuto*. Фермати другого типу, що створюються відразу, без попереднього вповільнення або прискорення, варто відраховувати в основному нормальному темпі й тільки за необхідністю, залежно від місцезнаходження в розділі, подвоювати або потроювати виписану під ферматою тривалість.

4. Більші ускладнення виникають при оволодінні поліритмією. Тільки найпростіші випадки поліритмії допускають арифметичний підхід до них (збіг дуолей та тріолей). Загальний знаменник дробів $1/2$ і $1/3$ дорівнює 6. Неважко вирахувати, коли потрібно зіграти ноту.

М.Замороко "Колискова"



5. Можна порадити виконувати такі вправи:

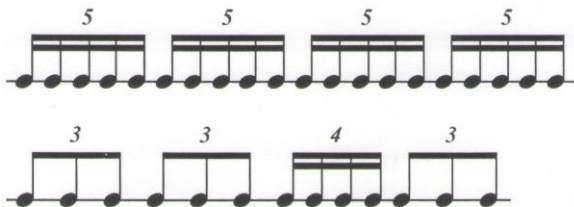


Ці вправи корисно виконувати в різних тональностях і різних штрихах. Таке тренування значно полегшить відтворення аналогічних фігурацій у більш складних творах.

Е.Гнесина "Етюд"

Allegro

При необхідності рівно зіграти тріоль із квартоллю, квінтоль із квартоллю тощо «арифметичний» спосіб не застосовується. Г. Г. Нейгауз рекомендує грати правою і лівою рукою (по декілька разів) таку фігуру:



При цьому потрібно дотримуватися математичної точності тривалості чверті, а також дроблення всередині її, в одному випадку тріолі, в іншому – квінтолі.

Крім поліритмії, до труднощів ритмічного порядку варто віднести синкопований ритм, часті зміни розмірів і складні ритмічні звороти.

Allegro В.Малер "Початок весни"

Tranquillo et sans presser П.Пети "Хромоножка"

Такі твори спочатку можна переглянути очима та продиригувати. Можна пограти вправи, що будуть сприяти засвоєнню різних послідовностей у складних розмірах.

«Синкопа, що має таке величезне ритмічне значення, зіграна слабкіше, ніж не синкопа, що попереду неї, після неї або одночасно в іншому голосі, перестає бути синкопою, тобто втрачає і ритмічну, і динамічну свою характеристику, – за висловом Г. Г. Нейгауза. – Синкопа, громадянка Синкопа, є певною особою, і де б вона не заявлялася, з певним вираженням, певним характером і значенням, які не можна, не дозволяється плутати з ким-небудь іншим».



Таким чином, нами були розглянуті найбільш важливі аспекти виховання та розвитку метро–ритмічних здібностей на початковому етапі навчання студентів у класі фортепіано.

Музична пам'ять

Окрім музичного слуху та почуття ритму, музична пам'ять є однією з тріади музичних здібностей. Жоден з видів музичної діяльності не був би можливий поза тими або іншими функціональними проявами музичної пам'яті. Пам'ять музиканта-професіонала, за визначенням Г. М. Ципіна, – це здатність до запам'ятовування, збереження (короткочасного та довгострокового) і наступного відтворення музичного матеріалу. У своїй практичній діяльності музикант-виконавець спирається, насамперед, на слухову (оскільки музика – мистецтво слухових вражень і сприйняття), конструктивно-логічну, рухово-моторну та зорову пам'ять (що має значення для певної частини музикантів).

Існує пряма залежність (підтверджена спеціальними дослідженнями) між якістю музичної пам'яті студента-музиканта та рівнем сформованості в нього музичного слуху та музично-ритмічного почуття. «Чим більше розвинений слух і почуття ритму, тим ефективніше діють механізми музичної пам'яті, і навпаки» [109].

За твердженням А. Д. Алексеєва, «...важливо, щоб у піаніста були розвинені, принаймні, три види пам'яті – слухова, що сприяє успішній роботі в будь-якій області музичного виконавства; логічна, пов'язана з розумінням змісту твору, закономірностей розвитку думки композитора, та рухово-моторна, вкрай важлива для виконавця-інструменталіста» [4, с. 188].

Велике значення для вивчення музичного репертуару має логічна пам'ять, що сприяє позитивному вирішенню проблеми формування методу запам'ятовування музичних творів, заснованого на раціональних способах роботи над музичним матеріалом.

Музична пам'ять як комплексна функція, характеристика окремих її компонентів та їх значення на різних етапах роботи піаніста над музичним твором, практичні рекомендації і поради, стосовно організації повторення при запам'ятовуванні фортепіанних творів – усе це знайшло своє відображення в книгах і статтях відомих піаністів-педагогів та виконавців. Багато хто з них, підкреслюючи значення логічного компоненту музичної пам'яті, вважає за доцільне проводити аналіз музичного матеріалу при вивченні його напам'ять. За словами

болгарського піаніста-педагога А. Стоянова [107, с. 130], свідоме вивчення напам'ять «неможливе без попереднього розбору гармонії, форми твору, його естетичної сутності, що передбачає певні знання музично-теоретичних дисциплін. Але навіть коли учень позбавлений їх, або коли вони недостатні, він не повинен приступати до вивчення напам'ять, перш ніж не з'ясує формальну будову твору – його тем, тональностей, модуляцій, імітацій і т. д.». Таку думку висловила болгарська піаністка Т. Янкова: «Процес запам'ятовування має бути свідомим, аналітичним, піаністові варто визначити загальні побудови форми, гармонічну структуру твору, дрібні складові частини, переходи, зв'язування, рухи голосів. Корисно визначити в кожному творі певні вузлові моменти, опорні крапки, з яких піаніст завжди зможе почати виконання, якщо трапиться «провал» пам'яті» [137, с. 178].

Психологи неодноразово підкреслювали, що в запам'ятовуванні найважливішими є способи роботи з матеріалом. За твердженням П. І. Зінченко, в основі розвитку логічної пам'яті є «процеси розуміння, що використовуються як прийоми запам'ятовування» [37, с. 36].

Головними, найбільш важливими прийомами осмисленого аналізу і запам'ятовування музичного матеріалу, за твердженням В. І. Муцмахер, є:

- значеннєве угруповання або значеннєвий розподіл музичного твору на частини для встановлення опорних пунктів для запам'ятовування;
- співвіднесення досліджуваного музичного матеріалу з попередньо засвоєними музично-теоретичними знаннями, а також порівняння, зіставлення частин всередині самого музичного твору.

В основу формування прийому значеннєвого угруповання покладено детальний аналіз структури музичного твору та вміння оперувати даними цього аналізу в ході осмисленого розбору та запам'ятовування музичного матеріалу. Сутність значеннєвого угруповання – у розподілі твору на окремі фрагменти, епізоди, кожний з яких є логічно завершеною значеннєвою одиницею музичного матеріалу. Значеннєві одиниці, що потрібно запам'ятати, відповідають основним елементам форми музичного твору. Так, у п'єсах тричастинної форми значеннєвою одиницею є і кожна частина окремо, і такі складові, як період, речення та фраза. У творах сонатної форми значеннєвими одиницями музичного матеріалу є розділи: експозиція, розробка, реприза і – всередині кожного з них – головна, побічна, заключна партії.

На початковій стадії формування прийому значеннєвого угруповання використовується не для запам'ятовування, а лише з метою свідомого аналізу – розбору музичного матеріалу, тобто виконує не мнемічну, а пізнавальну функцію. Лише в результаті достатньо тривалого навчання значеннєвому угрупованню педагог може запропонувати студенту застосовувати цей логічний прийом з метою запам'ятовування.

Навчання іншому прийому осмисленого запам'ятовування – співвіднесенню – пов'язане з використанням операцій мислення для зіставлення характерних ознак тонального плану, гармонічної мови, фактури, голосоведення, мелодії, акомпанементу досліджуваного музичного твору. При співвід-

несенні відбувається порівняння з метою встановлення подібності (а також відмінностей у подібному музичному матеріалі) між окремими частинами, фрагментами та епізодами твору. Успішне оперування прийомом значеннєвого співвіднесення обумовлено наявністю певних знань у галузі гармонії, поліфонії та інших дисциплін музично-теоретичного циклу. Ефективне застосування цього прийому стимулює поповнення й розширення музично-теоретичних знань учнів класу фортепіано.

У процесі значеннєвого співвіднесення важливу роль відіграє інтелектуальна активність студентів. Основою формування прийому співвіднесення музичного матеріалу є, насамперед, операції мислення: порівняння, зіставлення, встановлення значеннєвих зв'язків між особливостями досліджуваного матеріалу (його фактурою, гармонією) і музично-теоретичними знаннями.

Як і значеннєве угруповання, співвіднесення спочатку використовується з пізнавальною метою як прийом аналізу матеріалу. Тільки на більш пізній стадії формування співвіднесення трансформується в прийом осмисленого запам'ятовування музичного матеріалу. Позитивний результат залежить від того, як швидко студенти починають самостійно, без спонукання з боку педагога використовувати значеннєве співвіднесення у мнемічних цілях.

При однакових способах роботи над музичним матеріалом установка на запам'ятовування забезпечує більшу продуктивність засвоєння, ніж за відсутності її: «за інших рівних умов довільне запам'ятовування значно ефективніше мимовільного» [107, с. 107]. Таким чином, на думку багатьох провідних музикантів-педагогів, процес засвоєння репертуару з метою ефективного розвитку музичної пам'яті має містити:

- аналіз форми музичного твору, тобто з'ясування його структури та композиційно-драматургічного плану;
- з'ясування загальних інтонаційних особливостей твору, що впливають зі своєрідності музичної мови композитора;
- встановлення конкретних значеннєвих зв'язків між структурою цілого твору й окремих його частин;
- визначення особливостей і взаємозв'язків основних засобів художньої виразності, застосованих у творі.

Проте у музично-педагогічній практиці широко використовується й мимовільне запам'ятовування. У дорослих найбільш продуктивним є довільне запам'ятовування музичного матеріалу. Водночас мимовільне запам'ятовування відіграє істотну роль і для студентів старшого віку (за умови, що їхня робота над музичним матеріалом виконується цілеспрямовано й усвідомлено):

- мимовільне запам'ятовування, як і довільне, може бути осмисленим, якщо воно реалізується за допомогою логічних прийомів, головним чином значеннєвого угруповання та співвіднесення;
- мимовільне запам'ятовування, що здійснюється за допомогою активних і змістовних способів діяльності, відрізняється досить високою продуктивністю. У деяких випадках відсутність мнемічної спрямованості з успіхом ком-

пенсується активністю мислення студентів у самому процесі роботи над музичним матеріалом;

- мимовільне запам'ятовування має важливе практичне значення. Таке запам'ятовування, будучи осмисленим, готує необхідне підґрунтя для ефективного довільного запам'ятовування.

Спостереження, проведені протягом ряду років за студентами, що засвоїли метод осмисленого аналізу та запам'ятовування музичних творів, показали, що кожний новий твір вивчається ними значно швидше, що це сприяє розширенню й збагаченню репертуару. Оволодіння логічними прийомами також добре вплинуло на розвиток музичного кругозору, мислення й інтелекту студентів.

Свідоме використання прийомів осмисленого аналізу та запам'ятовування – найважливіша умова продуктивного засвоєння музичного твору. Проте ця умова не єдина – для запам'ятовування музичного матеріалу необхідно його повторення.

Малий коефіцієнт корисної дії, більше того, шкода, що завдається безладними, неосмисленими повтореннями, є незаперечним фактом. Звідси й актуальність питання про раціональну організацію процесу повторення в ході розучування музичного матеріалу. Ефективність повторень у значно більшій мірі зумовлена розумною організацією, ніж кількістю. Як справедливо відзначав Й. Гофман, «... робота плідна тільки тоді, коли виконується з повною розумовою зосередженістю, а остання може підтримуватися лише протягом певного часу... У заняттях сторона кількісна має значення лише в сполученні з якісною» [29, с. 130–131].

Довільне й мимовільне запам'ятовування – два основних напрями, що існують у музичній педагогіці та теорії музичного виконавства. Думки про важливість цілеспрямованого запам'ятовування музичного твору в процесі роботи студента-піаніста цілком суперечливі. Так, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Ігумнов, Л. Маккеннон, О. І. Савшинський дотримувалися установки на виучування напам'ять, тобто були прихильниками довільного запам'ятовування. Їх опонентами можна вважати Г. П. Прокоф'єва, Г. Г. Нейгауза, С. Ріхтера, А. Г. Рубінштейна, які вважали, що передчасне виучування може призвести до неточностей і недоглядів у творі, що вивчається.

Однак, на наш погляд, мимовільне запам'ятовування є найбільш продуктивним для «зрілих» музикантів-піаністів, і цей вид виучування напам'ять не може бути застосованим у процесі навчання починаючих вокалістів-піаністів. Але й це не є головним у вирішенні питання музичної пам'яті. Головне в процесі запам'ятовування музики полягає у змісті, характері, способах здійснення цієї діяльності. Поглиблене розуміння музичного твору, його образно-поетичної сутності, особливостей структури, формотворення тощо – усвідомлення того, що хотів виразити композитор і як він це зробив, – головна й найважливіша умова успішного запам'ятовування музики. При цьому способи роботи над твором одночасно стають способами його раціонального виучування напам'ять.

Аналітичне мислення

Інтенсивне проникнення інтелектуального начала в найрізноманітніші області людської діяльності зобов'язує педагогів-піаністів чітко визначитись у поглядах на роль аналітичного мислення в процесі навчання виконавству. Болгарський професор А. Стоянов пише: «...кожний учень, що навчається грі на будь-якому музичному інструменті, має володіти в сукупності багатьма якостями – музичним даруванням, розумом, характером... Отже, щоб допомогти музичному таланту розвинути й досягти розквіту, потрібно прикласти зусилля до всього, що пов'язане з таким розвитком» [108, с. 260]. Багато представників фортепіанної педагогіки надають серйозного значення саме аналізу музичної форми вже на початку навчання, розглядаючи аналітичне осмислення музичної форми в нерозривній єдності з практичними цілями, спрямованими на розкриття засобами піанізму змісту музики, її ідейно-емоційної сутності. Г. Г. Нейгауз вважав, що аналітичне збагнення музичних явищ дає можливість учневі будь-якого віку знайти пояснення тих естетичних почуттів, що виникли у нього у зв'язку з цим твором. Звідси виникає вимога – «з дитинства навчити його розбиратися у формі, тематичному матеріалі, гармонічній та поліфонічній структурі виконуваного твору...» [89, с. 33].

М. Н. Барінова, характеризуючи початковий період навчання, підкреслювала, що початківець «знайомиться з усіма вказівками, наявними в нотному тексті, пізнає елементи музичної мови (мотиви, фрази, речення, періоди), найпростішу форму пісні, вивчає побудови гам...».

Доцільно звернутися до вчення І. П. Павлова про дві сигнальні системи як особливі, взаємозалежні між собою фізіологічні механізми, за допомогою яких людина пізнає навколишнє середовище. Згідно з думкою І. П. Павлова, перевага діяльності однієї сигнальної системи над іншою, а також міра участі підкірки головного мозку в процесі мислення дають можливість розподіляти людей на три типи: художній, розумовий і середній. До художнього типу належать люди, яким властива перевага першої сигнальної системи та більша міра залучення підкірки до процесу мислення. Завдяки цьому їхня розумова діяльність відрізняється яскравою образністю і конкретністю, жвавістю і емоційністю. Людям розумового (або філософського) типу властива перевага другої сигнальної системи. Звідси переважний розвиток вербального, відверненого мислення, тяжіння до умоглядних побудов, безпристрасності. До середнього типу І. П. Павлов відносив основну більшість людей – у них важко виявити перевагу тієї або іншої сигнальної системи, того або іншого характеру мислення. «Звичайно, у масі є середні положення», – зазначав він [94, с. 581].

Чи означає це, що музичні заняття визначаються головним чином, діяльністю першої сигнальної системи із властивою їй «художньою» спрямованістю і вимагають, насамперед, розвитку саме цієї системи? Проте А. Г. Іванов-Смоленський підкреслює, що, коли І. П. Павлов наголошував на типологічних особливостях взаємодії сигнальних систем, то йшлося не про повне панування однієї з систем, а лише про деяку відносну перевагу однієї системи над іншою. Крім того, успішне оволодіння мистецтвом гри на фортепіано немислимо без

взаємодії сигнальних систем, при якій почуття та інтуїція перевіряються розумом, що поставляє, у свою чергу, матеріал творчій уяві, фантазії. «Виконавець, що не усвідомлює художніх засобів, конструкції того, що він виконує, приречений на відтворення музики «наосліп», – зазначає В. А. Цуккерман [127, с. 361].

Необхідно підкреслити, що найважливішою запорукою успішності розвитку спеціальних здібностей студента-піаніста варто вважати правильне формування взаємодії обох сигнальних систем, що досягається шляхом сполучення розумових (теоретичних) і піаністичних (практичних) дій студента.

Початковий період навчання гри на фортепіано висуває особливі вимоги до методики навчання й виховання. По-перше, характерною психологічною рисою юнацького віку є прагнення осмислити зв'язки між навчальними дисциплінами (фортепіано, теорія музики, сольфеджіо). Н. Ф. Добринін, А. М. Бардіан і Н. В. Лаврова відзначають: якщо сам педагог не подбав про встановлення цих зв'язків, то студент змушений самостійно шукати точки дотику однієї дисципліни з іншою. Однак такий пошук далеко не завжди буває успішним, і він засвоює матеріал або у відриві від інших предметів, або в явній залежності від них. Усе це продукує у свідомості студента почуття невдоволення [33, с. 174].

По-друге, по мірі розвитку понятійного мислення у студента зростає потреба осмислити, пояснити причини тих або інших явищ, укласти окремі явища в рамки певних закономірностей, користуватися цими закономірностями, вирішувати за їх допомогою конкретні завдання [33, с. 181].

Таким чином, можна визначити основні положення, пов'язані з аналізом музичної форми:

- аналізу музичної форми при навчанні студентів повинно відвести, безсумнівно, значне місце. Стосовно небезпеки «вбити безпосередність» (С. І. Савшинський), то рішення цієї проблеми представляється аж ніяк не на шляхах обмеження такого аналізу: останній має бути втілений у форму, відповідну вимогам віку. Однією з найважливіших особливостей такої форми буде взаємопроникнення інтелектуального й емоційного, про що, до речі, і говорить С. І. Савшинський [102, с. 269];

- надзвичайно важливо здійснювати аналітичне осмислення музики безпосередньо на її матеріалі та у зв'язку з практичними діями самого учня за інструментом. «Саме аргумент «від практичного» часто виявляється вирішальним...», – підкреслює М. Е. Фейгін [119, с. 51]. Тим більшого значення набуває таке положення при вивченні твору, ідейно-художнє, емоційне та виконавське засвоєння якого вимагає від студента підвищені вимоги. «Підлітків важко переконати словами, – пише музикознавець М. Тунс, – але їхня упередженість, недовірливе ставлення до серйозної музики легко спростовується впливом самого мистецтва»;

- на заняттях зі студентами особливого значення набуває не тільки аналіз музичної форми як такої, але й задоволення зростаючих пізнавальних потреб студента, прямо або опосередковано пов'язаних з таким аналізом. Педагог має знайомити їх не лише з жанром і формою творів, але й зі стилем композитора, улюбленими піаністичними прийомами, характерними ознаками його

творчості. Саме в цей час виникає необхідність усе більшого розкриття та узагальнення на основі досліджуваних творів багатограних і складних завдань виконавського мистецтва.

Робота над нотним текстом

Методика розбору та читання нотного тексту в сучасній педагогіці розрахована лише на дітей молодшого та середнього віку. Це не є виправданим кроком, адже такі питання виникають і при навчанні дорослих, які не мають досвіду гри на фортепіано. Тому великого значення набуває праця З. М. Йовенко «Загальне фортепіано: питання методики», що відповідає потребам студентів, які починають перші кроки в опануванні фортепіано. У подальшому розгляді розбору та читання нотного тексту будемо звертатися саме до цієї роботи.

З першого заняття ставиться ціль – опанування гри з листа обома руками у зручному для кожної руки реєстрі клавіатури. Головна мета початкового періоду – засвоєння навичок гри з листа – потребує від викладача максимальної уваги в подоланні потреби студента невикористано часто контролювати зором положення рук на клавіатурі. З першого заняття перед студентом постає завдання: при грі якомога менше дивитися на клавіатуру. Зрозуміло, що підбирання мелодії без нот є прямою протилежністю такій умові. Крім того, воно відволікає від послідовного вирішення завдання постановки рук. Матеріалом для добору мають бути прості за своїм складом мелодії. Зрозуміло, що складніші мелодії з сучасного пісенного репертуару не можуть бути використаними, адже студент ще не володіє елементарними прийомами гри на фортепіано (аплікатура, технічні можливості). Неможлива також гра одним пальцем – це зашкодить постановці руки. Слід враховувати, наскільки важко відтворити ритмічно складну мелодію, не володіючи навичками гри з листа.

Однією з важливих рекомендацій є гра з аркуша на перших заняттях. При грі з листа слід неодмінно дотримуватися цільової установки на виховання навичок читання. Цільова установка на початковому періоді має стати законом кожного заняття при виконанні нового завдання. Чітко сформульовані обґрунтовані завдання не тільки мобілізують студента на свідомо активне їх виконання, але й сприяють досягненню головної мети курсу – формуванню музично-виконавського мислення.

На перших заняттях першочерговими завданнями є засвоєння нотної грамоти та постановка рук. Це взаємозалежні поняття: постановка рук здійснюється в процесі гри з аркуша спеціально дібраного репертуару. В умовах початкового навчання дорослих знаходить підтвердження відомий вираз М. Лонга про те, що рука пристосована до гри на фортепіано, точніше сказати – готова до пристосування. Такою готовністю необхідно правильно скористуватися, вміло управляти (без збудження спеціального інтересу до постановки), впроваджуючи в роботі над репертуаром, дібраним відповідно до поставленої мети.

Для постановки рук у поєднанні з грою по нотах при відмові від зорового контролю використовують легкий п'ятиклавішний репертуар. На перших заняттях при читанні інтервалів з нот без зорового контролю доцільно користува-

тися записами в тональностях до-мажор та соль-мажор, ля-мінор (перші п'ять щаблів). Заданий інтервал слід брати, не дивлячись на клавіатуру, а виявлені слухом помилки необхідно корегувати. Орієнтація на прослуховування, а не на бачення на клавішах інтервалу, при дотриманні тісного розташування пальців на клавіатурі (наприклад, квінта) сприйнятлива для виконання студентом. Така гра «всліпу» мобілізує слуховий контроль – дуже цінні, але не завжди розвинені навички.

Нотний текст першого заняття без зайвої (особливої) підготовки може скласти сам викладач. Для більшої художньої завершеності звучання (що впливає на емоційний тонус заняття) кращим варіантом буде супровід інтервалами будь-якої мелодії. Для створення такого початкового репертуару можна використовувати пісенний фольклор. Незмінний остінатний бас (квінта в супроводі) є художньо виправданим, він дає уявлення про традиційний акомпанемент на старовинних народних інструментах. Вокальна партія виконується педагогом (голосом або грою на фортепіано).

Наводимо декілька прикладів:

"Два півники"
українська народна пісня

Moderato

8^{va}

I

mf

II

mf

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with an 8va octave sign. It contains a single melodic line with a sequence of eighth notes. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), consisting of four measures of chords.

"Коляда"
(українська народна пісня)

Moderato
8va

The second system of music is titled "Коляда" (ukrainian folk song). It is marked "Moderato" and "8va". The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with an 8va octave sign. It contains a melodic line with a sequence of eighth notes, starting with a forte (f) dynamic. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), consisting of eight measures of chords, also marked with a forte (f) dynamic.

Є чимало зразків з остінатною квінтою й у професійній музиці:

6

Musical notation for measures 6-10 in the treble clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some notes marked with a wavy hairpin (trill or grace note). Measure 6 starts with a quarter rest, followed by a quarter note F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 7 has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. Measure 8 has a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. Measure 9 has a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 10 has a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F#6.

6

Musical notation for measures 6-10 in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The accompaniment consists of whole notes. Measure 6: F#2, C3. Measure 7: F#2, C3. Measure 8: F#2, C3. Measure 9: F#2, C3. Measure 10: F#2, C3.

11

11

poco cresc.

Musical notation for measures 11-15 in the treble clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some notes marked with a wavy hairpin. Measure 11 starts with a quarter rest, followed by a quarter note F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 12 has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. Measure 13 has a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. Measure 14 has a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 15 has a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F#6.

11

Musical notation for measures 11-15 in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The accompaniment consists of whole notes. Measure 11: F#2, C3. Measure 12: F#2, C3. Measure 13: F#2, C3. Measure 14: F#2, C3. Measure 15: F#2, C3.

16

16

dim.

p

Musical notation for measures 16-20 in the treble clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some notes marked with a wavy hairpin. Measure 16 starts with a quarter rest, followed by a quarter note F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 17 has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. Measure 18 has a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. Measure 19 has a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 20 has a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F#6.

16

Musical notation for measures 16-20 in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The accompaniment consists of whole notes. Measure 16: F#2, C3. Measure 17: F#2, C3. Measure 18: F#2, C3. Measure 19: F#2, C3. Measure 20: F#2, C3.

21

trp

21

Зорове сприйняття нотного запису інтервалів (терції, кварта, квінти) прискорює запам'ятовування нот у незнайомому ключі, та сприяє набуттю навичок читання нот з листа, як акордів, так і мелодії. Гра інтервалів у п'ятиклавішній позиції – найпростіша підготовка до засвоєння різноманітних мелодійних п'ятиклавішних побудов.

Питання постановки рук, набуття відповідних навичок вже з перших занять знаходяться в центрі уваги викладача. Але вирішення цих питань відбувається органічно в роботі над спеціально дібраним репертуаром. Головною метою цієї роботи є набуття необхідного відчуття природної свободи при організації рухів, що відкриває перспективу технічного та художнього розвитку, а не концентрація на «ідеальній» постановці руки (бо руки різні, особливо з урахуванням вікових особливостей). Слід враховувати, що початковий репертуар не може бути використано в роботі зі студентами старшого віку. По-перше, на це впливає емоційно-образний зміст п'єс, що часто ще й позначений в назві програмою, отже не зможе налаштувати студента дорослого віку на серйозну роботу. По-друге, більша частина цих п'єс написана для виконання обома руками у вузькому діапазоні клавіатури. Наведемо приклад виконання обома руками по черзі.

"Піду я, вийду я"
російська народна пісня

Moderato

Мелодія розподіляється між ними з використанням одного-двох пальців. Це ймовірно порушить правильну постановку рук і посадку за інструментом, виключить можливість гри з листа без зорового контролю. Посібники для дорослих (так звані «самоучителі»), на жаль, повторюють матеріал перших уроків дитячих посібників, або дають завдання, що не відповідають вимогам природної постановки руки та послідовності засвоєння навичок. Викладачеві доцільно самому дібрати п'єси з різних видань і створити обробки народних пісень, сучасних мелодій тощо.

Після вивчення п'ятиклавішних п'єс, упевнившись, що студент вільно орієнтується в такому репертуарі, можна приступити до засвоєння інтервалів сексти, септими, октави правою та лівою руками. Проблема розширення діапазону обсягу клавіатури п'ятьма пальцями при дотримванні умови гри з аркуша, не дивлячись на руки, успішно вирішується в такій послідовності:

- віддаляємо на терцію (через клавішу), а потім і на кварту (через дві клавіші) перший палець, зберігаючи тісне положення останніх чотирьох. Таке положення першого пальця є природним для кисті, а тому інтервали терції та кварта засвоюються першим і другим пальцями легко:

Суоро

"Эй, ухнем"
російська народна пісня

- у випадку, коли на терціях перший та другий пальці, кварта опиняється під першим та третім; квінта – під першим та четвертим, секста – під першим та п'ятим:

"Etrange mystere"

♩ = 76

avec U.S.
md. mg. *p*

pp *8va-1*
Leg.

Leg. *Leg.* *Leg.* *Leg.*

mg. *8va-1*
md.

Leg. *Leg.* *Leg.* *Leg.*

- подальше розширення обсягу клавіатури першим та другим пальцями (інтервал квати) служить орієнтиром для виконання квінти першим і третім пальцями:

М.Шмітц
«Етюд»

mf

legato

5 *4* *5* *4* *2* *1* *4* *3* *1*

5 *1* *1* *1* *5* *3* *2* *4* *5* *4* *2*

2 *1* *3* *1* *4* *1* *2*

- від терції під першим і третім пальцями та квінти можна переходити через повний тризвук до октави – першим і п'ятим. Одночасно цей прийом завоюється і лівою рукою. Наприклад, в етюді М.Шмідтца:

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, consisting of two systems. The first system has four measures. The first measure is marked *f-p* and the fourth measure is marked *f-f*. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 1, 1, 5, 1. A *legato* instruction is present below the first measure of the first system. The second system has four measures.

До складностей фортепіанної гри належить аплікатура. На початковій стадії навчання пальці й апарат ще не навчені, нечуттєві, «немузичні». Аналіз і засвоєння аплікатурних принципів призведе до легкого й швидкого опанування музики. У найкоротші терміни початкових занять студент спроможний зрозуміти аплікатурні закономірності. Забезпеченню успіху сприяє аналітичний підхід до кожної нової аплікатурної ситуації з виведенням узагальнених висновків. Правила постійно діючої системи засвоюються не тільки на заняттях з викладачем, але й при опрацюванні домашнього завдання, під час самостійної роботи. Необхідність розуміння та визнання аплікатури як обов'язкового елемента при виконанні нотного тексту потребує уваги до аналізу кожного позначення.

П'ятиклавішні побудови допомагають зосередити увагу на першому пальці, що визначає позицію й обґрунтовує доцільність перекладання другого, третього або четвертого пальців. Виконання вказаної в нотах аплікатури та прийняття особистого рішення призведе до засвоєння закономірностей і правил.

Спеціальної уваги потребує набуття навичок виконання звуків, що повторюються в мелодії. Необхідно зорієнтувати студента на правильне інтонаційне прочитання нот, що повторюються, визначити спрямованість їх інтонаційних зв'язків – тяжіння до попереднього або наступного звуку: це має стати предметом спеціального аналізу, що передуює читанню тексту. Залежно від вирішення визначаються й аплікатура повторюваних звуків та виконання їх штрихом *legato*:

Allegretto

mf

*con Ped.
una corda*

Слід при грі дотримуватися ритму роботи та відпочинку м'язів. З метою набуття навичок розслаблення м'язів складають спеціальний репертуар для забезпечення чіткої ритмічної організації ігрових рухів. При цьому єдина для обох рук ритмічна пульсація буде сприяти координації їх рухів. Для налагодження свободи дихання, пов'язаної з координацією рухів, дуже важливо зберігати від початку до кінця функцію кожної руки (мелодія та акомпанемент). Багато, щоб ритмічна розмаїтість мелодичної партії сполучалася з раніше засвоєним, єдиним для всієї п'єси ритмічним стереотипом акомпанементу. Розвиток координації має бути системним, нові завдання на координацію виконують на основі знайомого студентів матеріалу. Наприклад, завдання координації різних прийомів звуковидобування доцільно вирішувати на найпростіших ритмічних п'ятиклавішних побудовах. Ця проблема продуктивніше вирішується за умов найбільш сприятливого для координації симетричного напрямку руху пальців:

Briskly

Mantle Childe

Набута на найпростіших вправах навичка зберігається й при виконанні складніших завдань.

Набуття навичок професійного розбору тексту, уміння побачити всі його деталі та правильно їх прочитати входить до основних завдань початкового періоду навчання, від вирішення якого залежить рівень виконавської культури музиканта. Педагог має з першого заняття забезпечити не тільки ретельне дотримання всіх елементів тексту, але і їх осмислення. Така робота на занятті фортепіано дуже важлива для вокалістів, оскільки в класі фортепіано їм надано можливість у повному обсязі вивчити та проаналізувати текст твору (на відміну від занять за фахом, де вивчається тільки партія соліста).

Вже при початковій роботі зі студентами-вокалістами необхідно залучати новий інформаційний матеріал, пов'язаний з темою занять, не боячись при

цьому випереджати курс теорії, сольфеджіо, гармонії та історії музики. Однак така робота вимагає підготовки до кожного заняття, чітко продуманої системи добору нового матеріалу. Тому педагог має скласти репертуар для розширення кругозору загально-музичного розвитку студента. З. М. Йовенко виділяє складові, що можуть бути орієнтиром у пошуку репертуару. До них належать:

- відповідність рівневі студента емоційно-образного змісту початкових п'єс (недосконалий піанізм початківця не виправдовує використання примітивного за художньою цінністю репертуару);
- постійне використання репертуару для фортепіанного ансамблю;
- використання п'єс з фольклорною основою для первинної установки п'ятипальцевої позиції та простих ритмічних побудов для гри з аркуша, не дивлячись на руки;
- використання з метою природної постановки рук дворучного репертуару, у якому матеріал кожної руки розташований у зручному для неї регістрі клавіатури. Варто уникати п'єс, написаних для виконання обома руками в діапазоні однієї октави;
- поряд із класичним навчально-педагогічним репертуаром слід також сміливо залучати твори сучасної музики різних напрямів (естрада, джаз) з урахуванням специфіки інтересів студентів, які вивчають естрадний спів. З метою розвитку загальної музичної культури майбутніх естрадних вокалістів до репертуару необхідно включати легкі дворучні й ансамблеві перекладання популярних п'єс і фрагментів оперної та симфонічної музики, що є золотим фондом музичної спадщини.

Читання нот з аркуша. Набуті навички читання нот з аркуша є однією із складових у комплексі знань, які має засвоїти студент-вокаліст на заняттях у класі фортепіано.

Кінцевою метою роботи з читання з аркуша є підвищення ефективності навчального процесу, що забезпечує виховання музиканта-професіонала високої кваліфікації. З перших кроків навчання гри на фортепіано необхідно формувати вміння читати з аркуша, що надалі дозволить студенту-вокалісту ознайомитися з фортепіанним твором, із трирядковою партитурою (соло і фортепіанна партитура вокального твору), виконувати на роялі вокальний ансамбль тощо.

Читання нот з аркуша є складовою роботи на первинній стадії (ознайомлення з новим твором). Студент, який володіє навичками читання з аркуша, витратить на розбір нового твору значно менше часу, набагато швидше розбереться в нотному тексті й точніше усвідомить художній задум твору. Студенти спеціалізації «Спів» мають акомпанувати з аркуша у своїй майбутній педагогічній діяльності, тому при вивченні репертуару за фахом надзвичайно корисно прочитати всю партитуру в цілому.

Головне для студента в процесі занять з читання нот – набуті навички «охоплення» п'єси в цілому за двома рівнями:

- сприйняття музики та формування внутрішніх слухових уявлень (студент має швидко розібратися у формі твору, розділити текст на малі значеннєві побудови, використовуючи знання, отримані з теоретичних дисциплін);

- рухова реалізація цих уявлень (необхідно виховати у студента вміння грати без зупинок, допускаючи деяке спрощення фактури).

Важливо також починати заняття з читання з аркуша від самого початку навчання студента. «Прочитати твір з листа – значить швидко схопити та ескізно передати емоційно-образний зміст музики наближено до відтворення нотного запису», – визначає К. А Цатурян [ПО, с. 130].

Одна з головних умов для забезпечення правильного читання з аркуша – уміння дивитися вперед і передбачати. Формула така: бачу – чую – граю. Піаніст охоплює поглядом невеликий уривок тексту, запам'ятовує його і тільки після цього починає грати. Водночас очі його спрямовані вже на наступний уривок. Передбачення, вірніше, передчуття, неможливе без «включення» творчої уяви студента і перебуває у прямій залежності від рівня його музичної культури та, зокрема, від відчуття стилю. Педагогу необхідно всіляко сприяти загальному музичному розвитку студента-вокаліста і в процесі занять давати йому максимум знань про твори різних епох.

Педагог має вимагати від студента не просто читання нот, а осмисленого читання твору. З початку навчання необхідно спрямовувати увагу музиканта на сприйняття нотного тексту відразу групами по дві, три, чотири ноти. Починати заняття слід з найпростіших прикладів, поступово ускладнюючи матеріал.

Слід пам'ятати, що в нотному тексті, як відомо, крім десяти основних і декількох додаткових лінійок, пов'язаних аколодою (деколи число п'ятилінійних систем збільшується до трьох і навіть чотирьох), не враховуючи ключових знаків, використовують чотири види позначень.

1. Суто ноти, що позначають висоту та тривалість звучання. До нотних знаків належать знаки мовчання, тиші, з якої музика народжується й на тлі якої розвивається, – це паузи.

2. Графічні позначення:

- темп за метрономом Мельцеля ($\eta = 60$, $\theta = 50$);
- метрика – арифметична дріб чи знак С (сюди можна віднести й цифрові позначення числа звуків, що включаються до одиниці підрахунку: 3,5);
- динаміка та акценти;
- артикуляція, ліги та різні зображення відокремленого вимовляння: штрихи, точки, клинці, що позначають різну ступінь стаккатності виконання;
- педалізація;
- аплікатура, що нерідко диктує фразування;
- фразування: знаки, аналог синтаксичних знаків, що свідчать про слову закінченість та інтонаційні зв'язки групи нот, охоплених чи, навпаки, відокремлених комою або знаком цезури. До цього може бути віднесено знак фермати, що надає певній миті особливу значимість.

3. До останньої, третьої категорії позначень в нотному тексті належить усе багатство словесних позначень: італійські, французькі, іноді німецькі (в останній період творчості у творах Бетховена, Шумана). Здобули права й позначення російською мовою. Їх почали вводити М. Рубінштейн та М. Балакірєв.

До сучасної музики належить багато позначень англійською мовою (особливо джазова та естрадна).

Текстові словесні позначення поділяються на дві групи: позначення, що належать до першої групи, коментують зовнішню манеру виконання; позначення другої групи вказують на «внутрішні» особливості музики та її виконання. Позначення, що належать до першої групи, можна визначити як технічні, до другої – як художньо–виконавські. Багато чого з першого ряду дублюють графічні знаки. Їх визначення – технічні терміни – є умовним. Вони вказують як на техніку виконання, так і на характер музики, хоча й побічно, через той або інший технічний прийом виконання. Наприклад, темп як явище механічної категорії дає уявлення про швидкість виконання, і в той же час, за висловом Г. Бюлова, – є душею музики.

Таким чином, до мовних технічних прийомів належать позначення динаміки, агогіки, артикуляції, педалізації.

До художніх:

- назва п'єси, що визначає її форму, жанр, програму (соната, балада, баркарола, вальс тощо);
- епіграф, motto (див. Шуман, «Фантазія»; Брамс, «Інтермеццо»);
- позначення темпу і характеру п'єси та її частин;
- позначення стосовно характеру, настрою, особливостей пластики сторони окремих епізодів чи одного з елементів фактури.

Підсумовуючи короткий огляд перших кроків засвоєння студентами елементарних навичок фортепіанної гри, відзначимо, що рекомендації стосовно методів роботи, репертуару не претендують на безумовну реалізацію їх у навчальному процесі. Добір тих або інших засобів навчально-виховного впливу – процес творчий, на який впливає особистість педагога, його власний досвід піаністичного розвитку, рівень методичних знань і виконавської культури, кругозір, художній смак тощо. Крім того, слід використовувати індивідуальний підхід до кожного студента, тому що не може бути єдиної моделі та заздалегідь передбачених деталей початкового заняття і початкового навчання в цілому.

Робота над звуком. З першого дотику до клавіатури, з перших кроків фортепіанного навчання ведеться робота над звуковою виразністю. Здатність чути музику у всьому її обсязі залежить, перш за все, від музичного розвитку.

Дослухування звуку до кінця і відчуття горизонтального руху та розвитку музики – два основні фактори, що перебувають у діалектичній єдності, безпосередньо впливають на вирішення звукових завдань, адже «дослухування» не є спокій, а рух, що стає імпульсом до подальшого розвитку.

Уміння «вести» звук, відчувати його пучкою, доки він триває, слухати до кінця згасаючий звук починається вже на перших заняттях.

При переносі руки (через октаву) на іншу клавішу (через інтервал) необхідно переносити не тільки руку, але й ніби «нести звук». У результаті виникає безперервний процес, складений з дослухування та переносу. Викликане відчуття буде сприяти більш природній формі руки та допоможе роботі над постановкою.

Жива рука, живі, активні пальці є необхідною умовою в роботі над постановкою. Не «ставити» палець і руку на клавіатуру, а брати, витягати звук; не вичікувати та тримати клавішу; а слухати і вести звук; не піднімати руку, а брати подих – такий характер вимог набагато природніше формує руку, ніж вимоги «нерухомої» позиції.

Уміння слухати звук у поєднанні з відчуттям руху музики розвиває співуче легато, цілісність музичного фразування тощо.

Якщо вухо не чує звук до кінця, то палець стає пасивним, рука – розслабленою, кожний наступний звук мелодії не виливається з попереднього, а береться ніби заново, окремо, за допомогою нового руху руки або кисті. А. Гольденвейзер писав: «Якщо... натиснувши клавішу, я забуду про даний звук, то потім не зможу погодити з ним наступний звук, і вийде саме та пунктирність, що вбиває живий подих музичної лінії» [23, с. 18]. Якщо вухо не чує й не «веде» звук, то й пальці не одержують необхідної команди мозку, що призводить до формальності звуку – відсутня та невловима градація звукової палітри, яка робить мелодичну лінію усвідомлено послідовною.

Головні недоліки виконання стаккато полягають у відсутності горизонтального руху до «опорних крапок» мелодії, що викликає вертикальну ваговитість і перешкоджає живому розвитку та цілісності музичної фрази. Саме такий спосіб – дослухування кожного звуку мелодії – забезпечує плавний перехід до наступного звуку і визначає міру звучання акомпанементу, відчуття руху музики до опорних крапок і відходу від них сприяє живому розвитку та цілісності музичної фрази.

Розвиток фортепіанної техніки. Вирішення широкого кола завдань курсу фортепіано, виховання студента–вокаліста здійснюється в процесі навчання гри на інструменті. Освоєння різноманітного репертуару в досить стислий термін можливе лише за умов технічної готовності студента до відтворення нотного тексту, досягнення свободи володіння матеріалом для втілення художнього задуму. Саме тому одним з найважливіших завдань початкового періоду в курсі фортепіано є засвоєння фортепіанної техніки.

У методичній літературі є безліч публікацій з питань природи фортепіанної техніки, закономірностей її формування. Обираючи конкретні методи, прийоми роботи стосовно розвитку індивідуальної виконавської техніки, викладачу необхідно враховувати особистісні якості студента та його темперамент. Комплекс навичок гри на фортепіано набувається протягом усього періоду навчання як на художньому, так і на спеціальному інструктивному матеріалі. Невідповідність рівня фортепіанної підготовки віковому рівню студентів спеціалізації «Спів» і короткий термін проходження предмета фортепіано – основні труднощі, що визначають своєрідність шляхів, доцільність добору засобів і методів розвитку його піаністичної техніки.

До оцінювання можливостей розвитку фортепіанної техніки в початківців старшого віку варто підходити диференційовано. Вік студентів класу загально-го фортепіано коливається від 16-17 до 30 років. У осіб, що починають навчання гри на фортепіано після 25 років, перспективи розвитку техніки, як правило,

досить скромні. Тут позначається за grubлість апарату, про яку писав ще Ф. Куперен у «Мистецтві гри на клавесині». Початківці ж у 16-17 років, безсумнівно, зможуть досягти такого рівня розвитку фортепіанної техніки, який забезпечить їм повноцінне використання інструмента в роботі за спеціальністю.

У роботі над технікою слід враховувати і спеціальність студента. У вокалістів процес набуття та розвитку навичок фортепіанної гри не залежить від спеціального інструмента, оскільки вони не мають досвіду роботи над інструментальною технікою. Робота по засвоєнню техніки гри на інструменті починається з формування «звукотворчої волі» (К. Мартінсен) та її реалізації за допомогою ігрового апарату. У студента-вокаліста відсутні навички інструментального музикування. Успіх розвитку техніки неможливий без розуміння студентом закону вольової самоорганізації на активне сприйняття, а згодом – на відтворення досліджуваного технічного прийому. У студента-вокаліста слід сформувати розуміння й усвідомлення неминучості трудомісткого процесу, яким є навчання гри на інструменті, а тим більш – подолання технічних труднощів, освоєння технічних прийомів.

Педагогічні спостереження свідчать, що вокалісти-початківці помітно відставали в піаністичному розвитку у порівнянні зі студентами-інструменталістами, вокалістів прийнято вважати «важкими». Причина полягає в тому, що відтворення музики починаючим вокалістом за допомогою голосу не вимагає попередньої роботи з набуття навичок гри, тих зусиль, «тренувань», які обов'язково передують виконанню навіть початкового репертуару інструменталістами. Тому ставлення до завдань технічного розвитку в них різне. Природний для інструменталіста початковий період копіткої малоцікавої роботи сприймається вокалістом, як насильство, створює внутрішній дискомфорт, викликає опір. Тому таким важливим є індивідуальний підхід у роботі з кожним студентом-вокалістом.

Для успішної роботи в класі фортепіано студент-вокаліст має бути переконаним у тому, що освоєння піаністичної техніки допоможе йому в майбутній професійній діяльності – виконавській і педагогічній (розучування вокальних партій з акомпанементом, супровід до розспівувань, вокалізів). Однак для того, щоб ця думка вкоренилася у свідомості студента, педагогові слід поряд з виявленням і реалізацією завдань, заснованих на загальних закономірностях становлення техніки музиканта, приділяти увагу обсягу матеріалу, доступності його на даному етапі розвитку студента.

Внаслідок вікових особливостей студенти спеціалізації «Спів» зі свого досвіду знають, що будь-яка навичка здобувається в процесі тренування та багаторазового повторення дії. Аналіз – одне із правил, якого студентові належить дотримуватися в роботі над технікою. Він реалізується у різні способи, в тому числі через виявлення причини технічних труднощів, які перешкоджають засвоєнню епізоду, що вимагає активного процесу мислення. Практика свідчить, що аналіз нового технічного пасажу, фактурної побудови дуже часто дає ключ до розуміння природи труднощів, виявляє елемент гальмування руху. Важкий пасаж із поєднання найпростіших, вже опанованих елементів техніки і

фактури, не піддається засвоєнню доти, доки не буде здійснений чіткий аналіз, осмислені всі його елементи. Можна вважати правилом вимогу вчити напам'ять технічно важкі епізоди – це змусить активізувати увагу до структури тексту. Виучування напам'ять технічно складних епізодів виправдано також тим, що виконання їх нерідко вимагає зорового контролю за положенням рук на клавіатурі.

Пропонуючи й вимагаючи від студента самостійної розумової роботи над технічним завданням, педагог має бути впевнений, що елементи, які становлять фактурну тканину розучуваного твору, засвоєні раніше. Найпростіші формули фортепіанної техніки (різні варіанти п'ятипальцевих–п'ятиклавішних побудов за типом вправ Ганона, гами, арпеджіовані акорди) мають «упізнаватися» студентами в складних пасажах. Таким чином, спрощується процес прочитання та технічного засвоєння.

Педагог має нагадувати про методи самостійної роботи. При цьому всі рекомендації обов'язково апробуються на занятті з доведенням студенту їх доцільності, надійності та результативності.

Аналітична робота над технічними завданнями поступово засвоюється як система рекомендованих педагогом прийомів, для узагальнень принципів положень. Рекомендуючи той або інший прийом роботи, педагог уникає категоричності в разі сумніву студента в доцільності того чи іншого методу. Можливо, студент запропонує свій спосіб, більш зручний для нього, запозичений із занять з фаху – на занятті можна випробувати обидва прийоми і зупинитися на більш результативному чи знайти нове рішення. Головне – підтримати активність студента, щоб після заняття він мав конкретне завдання для роботи над технікою, а на кожному наступному – представити результат. Чим краще налагоджена така робота, тим менше часу на занятті витрачається на розбір нових завдань, отже й не вимагає контролю педагога.

Індивідуальний добір вправ (визначення доцільності й обсягу, конкретизація типів і видів) відбувається за активної участі студента, при виявленні його ініціативи і творчих здібностей. Звісно, що не існує єдиного універсального комплексу для всіх, але обов'язковим є мінімум, тренувальна робота, передбачена програмою. Це – гами і арпеджіо. Про призначення їх для розвитку фортепіанної техніки у студентів інших спеціальностей найбільш переконливо звучать слова М. Лонг: «Важливо підкреслити, що ніяка інша робота не може замінити вивчення арпеджіо і гам»... «я вважаю дуже важливим цей прийом щоденного розвитку м'язової гнучкості»... «гами і арпеджіо навчають гри» [63, с. 21]. До цього слід додати, що недооцінка значення роботи над гами завдає шкоди не тільки піаністичній підготовці, але й загально-музичному розвитку студента. М. Коган писав: «Гами потрібні не тільки для вироблення основ техніки, але й для вільного й упевненого тонального орієнтування на клавіатурі», що є необхідним у професійній підготовці вокаліста й естрадного виконавця (читання з листа, добір акомпанементу, гра літерно-цифрових гармоній транспонування).

ЕТЮД

К.Черні

Allegro

1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3

5 1 2 3 5 1 3 5 1 3

5 4 2 1 5 4 2 1

8 1 4 2 3 1 4 2 3 1 5 1

12 4 2 5 3 4 2 5 3 1

14 3 5 3 1 2 1 1 5 5 1

cresc.

dim.

1 5

ЕТЮД

Н.Мяковський

Con moto

Measures 1-5 of the etude. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated above the notes: 5 3 1 in the first measure, 1 3 5 in the second, 5 3 1 in the third, and 5 in the fourth. The bass line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, with fingerings 5 2 1, 2 3 5, 1 2 5, 1 3 5, and 5 2 1.

Measures 6-10. Measure 6 continues the bass line with fingerings 2 3 5. Measure 7 has a *mf* dynamic. Fingerings 1 3 5, 5 3 1, 4, and 5 3 2 are shown above the notes. The bass line continues with fingerings 1 2 5, 1 3 5, 5 3 1, and 5 3 1.

Measures 11-13. Measure 11 has a first ending bracket over the notes. Fingerings 1, 2, and 4 are shown above the notes. The bass line continues with fingerings 5 3 1, 4, and 5.

Measures 14-16. Measure 14 has a first ending bracket over the notes. Fingerings 5 3 1, 2, and 4 1 3 are shown above the notes. Measure 15 is marked *rit.* (ritardando). Measure 16 ends with a piano (*p*) dynamic. The bass line continues with fingerings 4, 5, and 5 2 1.

ЕТЮД

А.Жилкінський

Moderato

First system of musical notation (measures 1-3). The piece is in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is Moderato. The first staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 5, 1, 5, 1, 4, 3, 1, 5). The second staff (bass clef) contains a bass line with fingerings (5, 1, 4, 2, 1, 3, 1). The dynamic marking *p legato* is present in the first measure.

Second system of musical notation (measures 4-6). Measure 4 continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 4, 5). Measure 5 features a melodic line with a slur and fingerings (1, 5) and a dynamic marking *f*. Measure 6 contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 3, 1) and a fermata. The bass line in measure 6 has fingerings (1, 1, 4, 3, 2, 5).

Third system of musical notation (measures 7-9). Measure 7 continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 2, 4, 3, 1). Measure 8 features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 5). Measure 9 contains a melodic line with slurs and fingerings (5, 1, 4) and a dynamic marking *p*. The bass line in measure 9 has fingerings (5, 1, 4).

Fourth system of musical notation (measures 10-12). Measure 10 continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 4, 3, 1). Measure 11 features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 5, 1, 4). Measure 12 contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 4, 5) and a dynamic marking *rit.*. The bass line in measure 12 has fingerings (2, 1, 3, 1, 5, 1, 4, 3, 5).

ЕТЮД

Л.Сидельніков

Allegretto

Measures 1-5 of the etude. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked **Allegretto**. The dynamic is *mp*. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 3, 5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including fingerings (5, 4, 5, 2, 5, 3, 4, 2, 5, 2, 3, 1, 5).

Measures 6-10 of the etude. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 1, 1). The dynamic is *mp*. The left hand has chords and a short melodic phrase in measure 8 with a slur and fingering (2). Fingerings in the left hand include (4, 3, 5).

Measures 11-13 of the etude. The right hand has a long melodic phrase with a slur and fingering (5, 3). The dynamic is *cresc.*. The left hand has chords and a melodic line with a slur and fingering (3). Fingerings in the left hand include (b, #).

Measures 14-17 of the etude. The right hand has a melodic phrase with a slur and fingerings (5, 3, 4, 1, 2, 4). The dynamic is *f*. The left hand has chords and a melodic line with a slur and fingering (5, 2, 1). Fingerings in the left hand include (5, 2, 1).

ТАЄМНИЧИЙ НЕЗНАЙОМЕЦЬ

(етюд)

К.Черні

Allegro vivace

The score is divided into four systems:

- System 1 (Measures 1-4):** Right hand features dense chords with triplets. Left hand has a melodic line with triplets and slurs. Dynamics: *mp* and *sf*.
- System 2 (Measures 5-8):** Right hand continues with chords and slurs. Left hand has a melodic line with slurs. Dynamics: *sf*.
- System 3 (Measures 9-12):** Right hand features dense chords with slurs. Left hand has a melodic line with slurs. Dynamics: *f* and *sf*.
- System 4 (Measures 13-17):** Right hand features dense chords with slurs. Left hand has a melodic line with slurs. Dynamics: *sf*.

РАДІСНИЙ ЕТЮД

Л.Карпенко

The musical score is written for piano and consists of 15 measures. It is in the key of D major (two sharps) and 6/4 time. The score is divided into five systems, each with a measure number (3, 6, 9, 12, 15) at the beginning of the first staff. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the 15th measure.

Педалізація

Фортепіанна методика вивчає і питання педалізації. Ця проблема – одна з найскладніших у фортепіанній педагогіці. Відчувати педаль в усіх різноманітти її застосування так само, як відчутти звук в усіх його градаціях, – значить набути певної піаністичної майстерності.

Навчання педалізації має бути складовою усього педагогічного процесу. Робота над педалізацією – робота для слуху, і чим далі, тим більше вона стає музично-емоційним творчим процесом. Навчити педалізації означає, насамперед, навчити слухати, уловлювати відтінки звучання, вслухуватися в них, виховувати смак до педальних барв, до змін звукового колориту, навчити підкоряти педаль (ногу) вимогам слуху. Навчання педалізації – складова навчання музики, розвитку творчої фантазії.

На перших етапах вивчення педалі доцільно вибрати твори, у яких педаль зустрічається лише в окремих місцях, підкреслюючи гармонічні комплекси. Саме так чіткіше проявляється нове звучання, що з'являється внаслідок натиску педалі та зникнення його в момент відпускання її.

Л.Грабовський "У сутінках"

Moderato

Спочатку вивчається нотний текст без педалі. Використання педалі на- правляє слух на сприйняття гармонії.

П'єси з повторюваними («пульсуючими») акордами при постійній зміні педалі виховують уміння чути гармонії на педалі, зникнення колишнього зву- чання в момент появи нового:

А.Дворжак "Lagro"

Lagro (very slowle)

Прийоми зміни педалі широко використовують у фортепіанному виконавстві:

1. Запізніла педаль. Навчання педалізації доцільно починати з прийому запізненої педалі. Відчуття чистого, збагаченого обертонами звучання автоматично координує комплекс рухів (рука вниз, нога нагору).

"Blues" by St. James Infirmary

$\text{♩} = 72$

Коротка педаль на сильну долю в п'єсах танцювального характеру надає можливість краще відчувати ритм, «педальний подих», приналежність безпедального звучання між педальним.

На ранніх етапах навчання легкі та співучі п'єси вивчають спочатку без педалі. Це сприяє виявленню краси звуку, плавного legato, виразності фразування, що досягається, насамперед, роботою пальців. Згодом можна починати роботу над педалізацією. «Співучі» п'єси дають можливість використання різних варіантів педалізації залежно від здібностей, слухового розвитку та музичної чутливості студента.

2. Пряма педаль використовується, головним чином, у п'єсах з гострим, чітким або танцювальним ритмом. Вона підкреслює сильні доли або створює ритмічну опору фрази (наприклад, у марші).

Вебер, аранжування Станфорда
Хор мисливців з III акту опери
"Вільний стрілець"

Gaily

f *p*

Tea * Tea * Tea * Tea *

J. Strauss
Wals z operetki "Wesola wojna"

Tempo walsa

p

Tea * Tea * simile

Музичне мислення

Розвиток музичного мислення – це одне з основних завдань, кінцева мета сучасної музичної педагогіки.

Більш як сімдесят років тому американський психолог Карл Сішор писав: «Музичне мислення – це спеціалізована навичка вирішення проблем, що виникають у музиці. Хоча форма і зміст музичної думки інші, вона вимагає такої ж логічної хватки, як математика і філософія. Математик не зобов'язаний бути філософом, а філософ – математиком, проте обидва вони – мислителі. Так само гарним мислителем може бути й музикант, не будучи а ні філософом, а ні математиком» [2, с. 212].

Питання розвитку мислення розглядалися в методичних посібниках ще минулого століття: В. П. Гутора, С. Т. Шлезінгера, І. М. Курбатова. Однак не лише вчені, але й видатні музиканти-виконавці та педагоги В. І. Сафонов, А. Н. Єсіпова, брати А. Г. і Н. Г. Рубінштейн обстоювали розвиток інтелекту і розширення знань студентів у процесі занять у музичному класі. Майстри піаністичної школи А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Ігумнов, С. Є. Фейнберг, П. Г. Нейгауз, а також їхні учні своєю виконавською та педагогічною діяльністю довели правильність педагогічного принципу необхідності розвитку музичного мислення, розширення кругозору й ерудиції музикантів.

Музичне мислення виникає на основі сприйняття звукових послідовностей у тому випадку, коли усвідомлюється зміст музичного твору [20, с. 113]. Музичне мислення – це розуміння змісту музики, засобів музичної виразності, тобто усвідомлення інтонаційної основи, характерної для музики взагалі та для стилю

кожного композитора зокрема. Тому класичною є формула Б. В. Асаф'єва: «Музика – інтонація».

Поняття «музичне мислення» охоплює також осмислення логіки організації різних звукових структур (від найпростіших – до складних), уміння оперувати музичним матеріалом, знаходити подібність і розходження, аналізувати та синтезувати, встановлювати зв'язки. Раціонально-логічний початок у музичному мисленні поєднує його з мисленням у загальному розумінні цього поняття. Таким чином, «музичне мислення – переосмислення і узагальнення життєвих вражень, відбиття у свідомості людини музичного образу, що представляє собою єдність емоційного та раціонального» [20, с. 113].

Діяльність музиканта-професіонала відбувається має дві форми: відтворення (імпровізація) музики та інтерпретація художнього твору. Однак важко погодитися із прийнятим поділом музичного мислення на продуктивне та репродуктивне, адже воно представляється просто зовнішнім. Якщо виходити із суті мислення, то для інтерпретуючої свідомості (виконавської, слухацької, дослідницької) художній твір є такою ж об'єктивною дійсністю, як і навколишній світ. Пізнаючи світ, людина прагне до абсолютної істини.

Аналогічно з цим, пізнаючи художній твір, інтерпретатор творить його зміст, художню цілісність, причому поряд із засобами, що диктуються художнім текстом, він залучає і свої власні, без яких художній результат немислимий: свою уяву, власний світ асоціацій, усе те, що визначається культурою його часу, його загальною культурою та музичним розвитком. Тобто при розходженні об'єкта відображення інтерпретація є таким же продуктивним видом мислення, як і твір, а ступінь новизни та художньої значущості результату визначається в обох формах музичного мислення лише ступенем обдарованості музиканта-професіонала.

Результатом діяльності відображення свідомості є створення ідеальної цілісності: художньої цілісності музичного твору, цілісного уявлення про творчість композитора, про систему творчого напрямку, художнього стилю, музично-стильової епохи. Ймовірно, саме здатність до усвідомлення та моделювання такої цілісності є показником розвиненості музичного мислення майбутнього музиканта [134].

Визначимо основні критерії виявлення ступеню розвитку музичного мислення:

- уміння організувати музичну тканину;
- оволодіння засобами формотворення відповідно до певних стадій процесу;
- уміння розглянути художнє явище як систему, встановити її внутрішні функціональні зв'язки, виявити засоби організації художньої цілісності, розкрити художній зміст.

Г. М. Ципін [129] виділяє кілька функцій музичного мислення, з них дві основні: інтонаційна та конструктивно-логічна. І лише такий сплав, органічне сполучення та взаємодія роблять художньо-повноцінними процеси музично-розумової діяльності людини, яка їх узагальнює та синтезує.

Особливий рівень музичного мислення – це творче мислення. Звернення до емоційної сторони музичної свідомості – загальноприйнятий стратегічний шлях навчання гри на будь-якому музичному інструменті. Не активізувавши «...з максимальною повнотою здатності до переживання естетично прекрасного, музичній педагогіці не вдасться вирішити жодної з поставлених перед нею завдань, як часткових (конкретно-ігрових), так і загальних, пов'язаних з формуванням особистісних якостей майбутнього художника», – стверджує Г. М. Ципін.

Г. Г. Нейгауз писав, що з деякими зі своїх учнів він «постійно проходив на п'есах, які вони грали, короткий курс гармонії, будови мелодії, аналізу форм і т. д., доки вони (учні) не навчилися мислити, як музиканти» [90, с. 35]. Художнє виконання музики неминуче вводить у дію всі «механізми» музичного мислення, відбивається на всій його структурі. Це передбачає проникнення до виразно-значеннєвої сутності музичних інтонацій, з одного боку, і усвідомлення конструктивно-логічних принципів організації матеріалу – з іншого. Трактуючи музичний твір, виконавець не має права ігнорувати ні його жанрову, ні стилістичну специфіку. Мислення музиканта-інтерпретатора оперує на цьому рівні такими узагальнюючими категоріями, як жанр або стиль. Вищою метою для кожного виконавця має бути не посилення «передача» музики, не елементарне репродукування, а самостійне творче переосмислення, інтерпретація в буквальному значенні цього слова [129].

У курсі фортепіано для вокалістів найважливішим постає завдання розвитку творчого мислення, оскільки саме це є кінцевою метою їх діяльності. Уся методика роботи в класі фортепіано для вокалістів має бути орієнтована на розвиток самостійної творчої діяльності, оригінального виконавського мислення. Такий напрям роботи з вокалістами (розвиток творчого мислення в класі фортепіано) пов'язаний із завданням підвищення загального культурного та музичного рівня. Необхідно в гранично стислий термін (зважаючи на специфіку процесу навчання, що передбачає відсутність у більшості випадків попередньої музичної підготовки) сформуванню підґрунтя для орієнтації у світовій музичній літературі. Останнє необхідно для розуміння студентами особливостей творчого стилю автора, жанрових особливостей твору, осмислення його в культурно-історичному контексті епохи тощо.

Вирішення цього завдання дозволить вокалістові вносити певні корективи у виконавський задум, що буде сприяти розвитку самостійного інтерпретаційного мислення та розуміння загальної структури музичного твору. Завдання формування самостійного мислення студентів спеціалізації «Спів» вимагають виховання цілісного сприйняття всієї тканини твору, підпорядкованості кожної, у тому числі й вокальної, партії єдності художньо-образного рішення. Методичний принцип рішення цього педагогічного завдання – створення спеціальних умов, що дозволяють у реальній обстановці оцінити функції соліста з позицій інших учасників єдиного процесу художнього виконання. На основі своєї педагогічної практики В. Луканін відзначав: «Я намагаюся виховати в студента активне творче ставлення до твору, що він виконує. Перефразую Стендаля: справа не в тім, щоб навчити співати, а в тім, щоб навчити думати над твором».

Одним з основних методичних прийомів такого типу навчання є спільне музикування, у якому вокаліст виступає, як концертмейстер. Усвідомлення на практиці рівнозначності обох партій у процесі створення художнього образу, більше того – активності акомпанементу як основного формуючого елементу музичної структури, буде головним позитивним результатом цього напряму педагогічного процесу.

Спільне музикування тісно пов'язане з іншою формою занять – читанням трирядкової партитури твору, що містить акомпанемент і сольну партію. Така форма роботи вимагає сформованого вміння досить оперативно переробляти для одного фортепіано (часом спрощуючи) оригінальний авторський текст. Це забезпечує більш детальне опрацювання формальної та змістовної структур твору з метою відтворення у свідомості виконавця цілісного художнього образу (мається на увазі напрям роботи, спрямований на набуття навичок створення фортепіанних транскрипцій).

Крім основної мети – проникнення до авторського задуму – прочитання трирядкової партитури вимагає творчого ставлення до самого авторського тексту. Тому постійна спрямованість свідомості на співвіднесення власного виконання й авторської концепції дозволить студентові осмислено (а не в силу будь-яких традицій) ставити й вирішувати завдання виконавської трансформації композиторської ідеї, виходячи зі свого власного творчого задуму.

Таким чином, працюючи над музичним репертуаром, студент разом з педагогом проходить кілька етапів. Перший пов'язаний із загальним ознайомленням з музичним твором, умінням «охопити» його зміст, характер, розвиток музичної думки. На цьому етапі використовують кілька методів роботи:

- метод цілісного аналізу музичного твору (А. Н. Сєров, Л. А. Мазель, В. А. Цукерман та ін.) «для розкриття цілісного змісту музики через значеннєву сторону» [19, с. 118], що в кінцевому результаті веде до засвоєння нових знань;
- порівняльну характеристику стилів композиторів, як близьких, так і протилежних творчих напрямів;
- узагальнення з метою максимального залучення знань до практики;
- метод історико-стилістичної дедукції, зміст якого полягає у знаходженні загальних закономірностей стилю, жанру в цьому творі.

Другий етап пов'язаний з роботою над музичним твором, з його формою та засобами музичної виразності. На цьому етапі може бути порекомендовано метод диференційованого аналізу музичного твору, а також метод гармонічного аналізу.

Третій етап роботи – емоційне сприйняття музичного твору, втілення його у звуковому образі. Для кращого осмислення емоційно-змістовної частини твору необхідно порекомендувати такі методи: комплексного аналізу, словесної інтерпретації музичного образу і метод художнього порівняння, що вимагає від студента постійного творчого пошуку в усіх галузях мистецтв.

Розглянуте коло проблем засвідчує, що курс фортепіано має значні можливості стосовно розвитку творчого потенціалу, формування самостійного музичного мислення. Отже, основу розвитку музиканта в процесі навчання за цим

курсом становить виховання та розвиток здібностей до інтерпретації, до індивідуального осмислення і розкриття образного змісту твору. Складність і суперечливість процесу виконавського мислення полягає в тому, що авторська концепція, взята за основу, зазнає певної трансформації відповідно до особистості музиканта-виконавця. І саме всебічний розвиток індивідуальності студента, його самостійного творчого мислення має бути одним з основних принципів методики викладання курсу фортепіано.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования. Москва : Прометей, 1990. 186 с.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва : Музгиз, 1961. 272 с.
3. Ананьев Б. Г., Дворянина М. Д., Кудрявцев Н. А. Индивидуальное развитие человека и константность восприятия а. Москва : Просвещение, 1968. 334 с.
4. Асафьев Б. В. Избранные труды. Москва : АН СССР, 1952. 399 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
6. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград : Музыка, 1974. 336 с.
7. Баренбойм Л. А. На уроках Антона Рубинштейна : сб. ст. Москва : Музыка, 1964. 100 с.
8. Баренбойм Л. А. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. Москва : Музыка, 1982. 277 с.
9. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Ленинград : Сов. композ., Ленингр. отд., 1979. 359 с.
10. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика. Ч. 1. Москва : Музгиз. 141 с.
11. Баренбойм Л. А. Фортепианно–педагогические принципы Ф.М. Blumenфельда. Москва : Музыка, 1964. 58 с.
12. Барина М. Н. Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
13. Барина М. Н. О развитии творческих способностей ученика. Ленинград : Музгиз, 1961. 60 с.
14. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных призведений: Структуры тональной музыки : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : В 2 ч. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. Ч. 2. 208 с.
15. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 224 с.
16. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : ИПРАН, 1997. 352 с.
17. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. Москва : Классика-XXI, 2008. 68 с.
18. Верхолаз Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа ; под ред. Т. Л. Беркман. Москва : АПН СССР, 1960. 45 с.
19. Воронова Т. Н. Музыкальная память // Теория и методика обучения игре на фортепиано. Москва : Владос, 2001. С. 104–109.
20. Воронова Т. Н. Музыкальное мышление // Теория и методика обучения игре на фортепиано. Москва : Владос, 2001. С. 111–125.

21. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. Москва – Ленинград : изд-во АН СССР, 1948. 84 с.
22. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. Москва – Ленинград : изд-во АН СССР, 1950. 75 с.
23. Гольденвейзер А. Б. Полюбить фортепиано // Как научить играть на рояле. Первые шаги ; Сост. СВ. Грохотов Москва : Классик-XXI, 2005. С. 16–36.
24. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Москва : Музыка, 1973. Вып. 8. С. 75–101.
25. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. Москва : Магистр, 1993. 190 с.
26. Готсдинер А. Л. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества. Ленинград : Музыка, 1981. 104 с.
27. Готсдинер А. Л. Слуховой метод обучения и работа над вибрацией в классах скрипки. Ленинград : Музгиз, 1963. 98 с.
28. Готсдинер А. Л., Луковников Н. Н. Социальные и психологические аспекты общения и эстетического воспитания, Калинин : Гос. ун-т, 1985. 73 с.
29. Гофман И. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Музгиз, 1961. 224 с.
30. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование». Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 175 с.
31. Гржибовская Р. Н. Музыкальное воображение // Теория и методика игры на фортепиано; под общ. ред. А. Г.Каузовой, А. И. Николаевой. Москва : Владос, 2001. С. 172–188.
32. Грінчук І. Д. Формування музично-аналітичних умінь у майбутніх учителів музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ : АПН України; Інститут педагогіки, 1997. 16 с.
33. Деменко Б. В. Полиритмика. Київ : Муз. Україна, 1988. 119 с.
34. Добрынин Н. Ф. Бардиан А. М., Лаврова Н. В. Возрастная психология, Москва : Просвещение, 1965. 174 с.
35. Далькроз Жак Э. Ритм. Его воспитательное значение для музыки и искусства. ; 2-е изд. Москва : Классика–XXI, 2001. 298 с.
36. Загорный Н. Фортепианная игра как вспомогательный в музыкальном образовании предмет. Опыт методического обоснования. Ленинград : Academia, 1928. 58 с.
37. Зетель И. З. Н. К. Метнер – пианист. Москва : Музыка, 1981. 231 с.
38. Зинченко П. И. Вопросы развития памяти в свете учения И. П. Павлова о высшей нервной деятельности. Київ : Рад. школа, 1953. 109 с.
39. Иванов–Смоленский А. Г. Опыт объективного изучения и взаимодействия сигнальных систем головного мозга (в норме и патологии). Москва : Медгиз, 1963. 370 с.
40. Йовенко З. Н. Общее фортепиано: вопросы методики. Київ : Муз. Україна, 1989. – 99 с.

41. Казанцев В. Н. Специфические приемы разучивания музыкальных произведений на память // Музыкальные дисциплины в вузе культуры. Вопросы методики преподавания. Ленинград : ЛГИК, 1984. С. 102–111.
42. Карпова Е. Исследование путей и методов активизации музыкально–слухового самоконтроля в процессе обучения игре на фортепиано : автореф. дис. на соиск. учен. степ, канд. пед. наук: 130002. Москва : МГЗПИ, 1975. 22 с.
43. Каузова А. Г. Комплексное развитие музыкальных способностей студента–пианиста : учеб. пос. для студ. высших учебн. заведений // Теория и методика обучения игре на фортепиано / Под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. Москва : Гуман. Владос, 2001. 368 с.
44. Каузова А. Г. Полифонический слух и специфические задачи его развития в процессе музыкально-исполнительской подготовки студента // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. Москва, 1982. С. 98–115.
45. Каузова А. Г. Полифонический слух и специфические задачи его развития в процессе обучения музыке : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук. Москва : МГПИ, 1982. 52 с.
46. Каузова А. Г. Развитие полифонического слуха учащегося-пианиста в процессе работы над современным репертуаром : учебн. пос. Моск. гос. пед. ун-т им. В. И. Ленина. Москва : Прометей, 1997. 63 с.
47. Кимеклис Г. Ф. О роли аналитического мышления учащихся пианистов при изучении ими музыкальных произведений // Музыкальное развитие учащихся. Музыкальное развитие. Вопросы теории и методики фортепианного обучения : сб. тр. ; ред. И. Кулясов. Москва : МГПИ, 1973. С. 27–49.
48. Кирнарская Д. К. Музыкально–языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии. 1989. № 2. С. 47–51.
49. Ковалев А. Г. Психология личности. Москва : Просвещение, 1970. 392 с.
50. Ковалев А. Г., Психические особенности человека, В. Н. Мясичев. Т. 1–2. Ленинград, 1957. Т. 2. 1960. 304 с.
51. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва : Классика – XXI, 2004. 204 с.
52. Коган Г. М. Ферручо Бузони. 2–е изд. Москва : Музыка, 1986. 200 с.
53. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия. Москва : Музыка, 2006. 168 с.
54. Кременштейн Б. Л. Внутренний слух (внутренне-слуховые представления) и его роль в профессии музыканта – исполнителя : учебное пос. // Психология музыкальной деятельности: теория и практика ; под ред. Г. М. Цыпина. Москва : Academia, 2003. С. 188–195.
55. Крутецкий В. А. Возрастные психологические особенности подростка. Москва : Сов. педагогика, 1970. 99 с.
56. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
57. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Москва, 1931. 388 с.
58. Л. Н. Оборин – педагог // сб. ст. ; Сост. Е. К. Кулова. Москва : Музыка, 1989. 190 с.

59. Леви В. Вопросы психологии музыки // Советская музыка. 1966. № 8. С. 20–27.
60. Лейтес Н. С. Умственные способности и возраст. М. : Педагогика, 1971. 280 с.
61. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения : в 2-х т.. Москва : Педагогика, 1983.
62. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. Москва : Мысль, 1965. 572 с.
63. Леонтьев Д. А. Очерк психологии личности. Москва, 1993. 280 с.
64. Лифшиц И. В. Идеи выдающегося музыканта-педагога Э. Жака Далькроза. Ритмика : учебн. пос. для студ. средних и высших пед. учебн. заведений. Москва : Academia, 1999.
65. Лонг М. Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты о фортепианном искусстве. Москва-Ленинград, 1966. 216 с.
66. Мазель П. А. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. Ч. 1. 752 с.
67. Майкапар С. М. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития / С. М. Майкапар. 2-е изд. Санкт-Петербург, 1915. 215 с.
68. Маккинон Л. Игра наизусть / Л. Маккинон. Ленинград : Музыка, 1967. 144 с.
69. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва : Музыка, 1990. 191 с.
70. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
71. Мартинсен К. А. Методика преподавания игры на фортепиано : пер. с нем. Москва : Музыка, 1977. 128 с.
72. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Музыка, 1993. 262 с.
73. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
74. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Москва : Музыка, 1979. 69 с.
75. Методологическая культура педагога-музыканта : сб. ст. / под ред. Э. Б. Абдуллина. Москва : Academia, 2002. 272 с.
76. Мильштейн Я. И. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. Москва, 1959. 159 с.
77. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 471 с.
78. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. Москва, 1956. Ч. 2. 335 с.
79. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : КГК им. П.И.Чайковского, 1994. 198 с.
80. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. 1070 с.

81. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. 958 с.
82. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. 1102 с.
83. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. 976 с.
84. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. 1054 с.
85. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. / Сост. Л. И. Дыс. Київ : Муз. Україна, 1989. 178 с.
86. Муцмахер В. И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. Москва : МГПИ, 1984. 53 с.
87. Мясичев В. Н. О связи склонностей и способностей. Ленинград, 1962. 118 с.
88. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. Москва : Музыка, 1965. 95 с.
89. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
90. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
91. Нейгауз Г. Г. Воспоминания. Письма. Материалы. Москва, 1992. 207 с.
92. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : 3-е изд. Москва : Музыка, 1967. 312 с.
93. Олексюк О. М. Методика викладання гри на народних інструментах. Київ : КНУКіМ, 2004. 128 с.
94. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді. Київ : ПКПК, 1996. 232 с.
95. Орлов Г. А. Дерево музыки // Методологическая культура педагога–музыканта. Москва : Academia, 2002. С. 170–177.
96. Подъяблонская Л. Р., Родина Т. Б., Ройтерштейн М. И. Основы теоретического музыкознания : учеб. пособие для студ. высш. муз. пед. учеб. заведений ; под ред. М. И. Ройтерштейна. Москва : Академия, 2003. 272 с.
97. Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Москва : Музыка, 1972. 165 с.
98. Павлов И. П. Двадцатилетний опыт изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Москва : Гос. изд. биологич. и мед. л-ы, 1938. 596 с.
99. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва : Гуман. Владос, 1997. 383 с.
100. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта–исполнителя, пианиста. Москва : АПН РСФСР, 1956. 480 с.
101. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика : сб. ст. / Под ред. Г. М. Цыпина. Москва : Academia, 2003. 368 с.

102. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. Москва : Классика–XXI, 2004. 104 с.
103. Ражников В. Г. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Вопросы психологии. 1988. № 1. С. 33–41.
104. Римский–Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. Санкт-Петербург : Бк., 1911. 233 с.
105. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Москва : Учпедгиз, 1946. 704 с.
106. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Ленинград : Сов. композитор, 1961. 269 с.
107. Савшинский С. И. Работа над музыкальным произведением. Москва : Классика – XXI, 2004. 192 с.
108. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. Москва : Музыка, 1965. 120 с.
109. Седрадян Л. М. Техника и исполнительские приёмы фортепианной игры : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музык. образование». Москва : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. 94 с.
110. Серединская В. А. Развитие внутреннего слуха в классах сольфеджио. Москва : Музгиз, 1962. 90 с.
111. Смирнов А. А. Психология запоминания.. Москва–Ленинград : АН РСФСР, 1948. 180 с.
112. Стоянов А. Искусство пианиста. Москва : Музгиз, 1958. 286 с.
113. Стоянов А. Некоторые проблемы музыкальной педагогики в связи с обучением игре на фортепиано // Выдающиеся пианисты–педагоги о фортепианном искусстве. Москва–Ленинград : Музыка, 1966. С. 236–261.
114. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманитар. узд. центр ВЛАДОС. 2004. 231 с.
115. Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. Москва : Педагогика, 1988. 173 с.
116. Теория и методика обучения игры на фортепиано : сб. ст. / Под ред. А. Г. Каузовой. Москва : Гуман. Владос, 2001. 367 с.
117. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. Москва : АПН РСФСР, 1961. 536 с.
118. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей : избр. труды: в 2-х т. Москва : Педагогика, 1985. Т. 1. 328 с.
119. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Москва : Сов. композитор, 1989. 144 с.
120. Толстых Н. П. Курс фортепиано как интегрирующая и развивающая дисциплина // Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта–исполнителя (школа – училище – ВУЗ). Новосибирск : ГПИ, 1984. С. 139–144.
121. Тюлин Ю. Н. Стрoение музыкальной речи. Москва : Музыка, 1969. 175 с.
122. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Москва : Музгиз. 1939. Т. 1–2.

123. Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва : Музыка, 1969. 584 с.
124. Фейгин М. Э. Мелодия и полифония в первые годы обучения фортепианной игре. Москва : Сов. Россия, 1960. 71 с.
125. Фейгин М. Э. О воспитании пианистов–профессионалов // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 2. Москва : Музыка, 1967.
126. Фортепианное обучение студентов разных специальностей в музыкальном вузе : сб. ст. / Отв. ред. Н. П. Толстых. Москва : ГМПИ, 1987. 159 с.
127. Фридкин Г. А. Практическое руководство по музыкальной грамоте. Москва : Музыка, 1985. 271 с.
128. Холопова В. Н. Музыкальный ритм. Москва, 1980. 72 с.
129. Холопова В. Н. Фактура. Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
130. Холопова В. Н. Форма музыкальных произведений : учебн. пос. для студ. вузов искусств и культуры : ред. С. М. Конникова. Москва : Госконсерватория им. П. И. Чайковского, 2001. 489 с.
131. Цибизова Л. Роль чтения и транспонирования на фортепиано в профессиональной деятельности инструменталистов и развитие соответствующих навыков : фортепианное обучение студентов разных специальностей. М. : ГМПИ, 1987. С. 78–95.
132. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
133. Цуккерман В. А. Очерки и этюды. Москва : Сов. композитор, 1970. Вып. 1. 559 с.
134. Цуккерман В. А. Очерки и этюды. Москва : Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
135. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии и творчества. Москва : Сов. композитор, 1988. 384 с.
136. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва : Музыка, 1984. 176 с.
137. Цыпин Г. М. Развитие слуха и чувства ритма у учащихся фортепианного класса//Музыкальное развитие учащихся. Музыкальное развитие. Вопросы теории и методики фортепианного обучения : сб. трудов / Ред. И. Кулясов. Москва : МГПИ, 1973. 184 с.
138. Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы. Москва : Сов. композитор, 1987. 320 с.
139. Чехов М. П. Литературное наследие : в 2–х т. Москва, 1986. Т. 2. 267 с.
140. Чижик И. Педагогические аспекты проблемы моделирования музыкального мышления // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. Киев : КГК им. П.И.Чайковского, 1988. С. 37–42.
141. Шнабель А. Моя жизнь и музыка // Исполнительное искусство зарубежных стран. Москва : Музыка, 1967. С. 133–134.
142. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст.. Москва : Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.

143. Янкова Т. Заметки о болгарской фортепианной культуре // Выдающиеся пианисты-исполнители о фортепианном искусстве. Москва : Музыка, 1966.

144. Kluge R. Der schwer gefaste Entshius. Uber eine Verbindung iogener, logogener und misikogener Elemente in Beethoven op. 135 // Beitrage zur Musikwissenschaft. 1984. № 3–4. S. 225.

145. Seashore C. E. The Psychology of musical Talent. Silver, Burdett & Co. – Boston – New York – Chicago – San Francisco, 1919. S. 253.

Зміст

Вступ	3
Поліфонічні твори	5
1. Ю. Щуровський «Поле»	6
2. Д. Левідова «П'єса»	7
3. П. Стендфорд «Граючи з тінями»	8
4. Обр. І. Берковича «Ой, літає соколонько», українська народна пісня	9
5. І. Беркович «Руська пісня».....	10
6. Г. Орлянський «Подоляночка».....	11
7. А. Кореллі «Сарабанда»	12
8. А. Вівальді – Й. С. Бах «Адажио».....	12
9. В. Берд «Алегретто»	15
10. Г. Телеман «Алегро».....	16
11. Ф. Е. Бах «Менует».....	17
12. Г. Ф. Телеман «Алеманда».....	19
13. Й. С. Бах «Арія» з оркестрової сюїти № 3.....	21
14. Ю. Щуровський «Діалог»	24
15. Г. Фрід «Дві подружки» (канон).....	25
16. С. Борткевич «Степом» із циклу «Маленький мандрівник»	26
17. Д. Циполі «Маленька fuga».....	27
18. Т. Талліс «П'єса».....	29
19. О. Яківчук «Інвенція».....	30
20. О. Яківчук «Фугета»	33
Велика форма	36
Сонатна форма	36
21. А. Андре «Маленька сонатина», I частина.....	37
22. К. Рейнеке «Маленька сонатина», I частина	39
23. А. Бейл «Сонатина»	40
24. Й. Бенда «Соната».....	41
25. К. М. Вебер «Сонатина»	44
26. Й. Гайдн «Легка соната»	46
Варіації	50
27. І. Сильванський «Варіації»	52
28. С. Халаїмов «Варіації»	53
29. На тему білоруської народної пісні «Перепілонька»	54
30. В. Заремба варіації «Ой, місяцю, місяченьку»	56
31. Л.Острова «Варіації»	61
Рондо	65
32. Т. Хаслінгер «Рондо» із сонатини «До мажор»	65
33. А. Андре «Рондо» із сонатини	68
34. Д. Бортнянський «Рондо» із сонати До мажор	70
П'єси	76
35. Ж. Дандло «Старовинна пісня»	78

36. В. А. Моцарт «Маленька пісня»	79
37. Ф. Лист «Маленька п'єса».....	80
38. П. Стендфорд «Вітерець серед дерев»	81
39. П. Стендфорд «спіймай мене, якщо зможеш»	82
40. П. Стендфорд «Передзвін».....	83
41. Ф. Шопен «Кантабіле».....	84
42. П. Петі «Кривоніжка»	85
43. Х. Мирза-Заде «Старовинний гобелен».....	86
44. А. Скулте «Арієта».....	87
45. О. Лизогуб «Мазурка»	89
46. А. Гусаковський «Альбомний листок»	90
47. С. Борткевич «П'єса з циклу «Ліричні думки»» Ор. 11, № 1	94
48. С.Борткевич «Ностальгія» з циклу «Тужіння»	99
49. В. Степурко «Колесо фортуни» з циклу «Алюзії»	103
50. М. Скорик «Листок до альбому»	105
51. О. Серова «Гра відображень»	107
52. О. Серова «Колискова».....	109
53. О. Серова «Токата»	111
54. А. Еуба (Нігерія) з циклу «Сцени з традиційного життя».....	114
55. М. Мордасов «Старий мотив»	118
56. М. Мордасов «Давним давно»	119
57. О.Пітерсон «Менует»	120
58. В.Клімашевський «Арабеска»	121
59. В.Клімашевський «Натюрморт з Тубою»	122
60. М.Мордасов «Буги-вуги»	123
61. М.Шмітц «Блюз»	124
62. Г.Манчіні «Moon river»	126
63. Ч.Чаплін «Smile»	128
64. Г.Міллер «Moon Light Serenade»	130
65. Д. Еллінгтон «Лінивий Дюк».....	131
66. М.Шмітц «Співочі септакорди»	133
67. Г. Фіртіч – Бетховен «До Елізи» (Джаз-вальс)	134
Фортепіанні ансамблі	137
68. Д.Шостакович «Колискова»	139
69. Й.Брамс «Вальс»	141
70. В.Клин «Якби мені черевики»	143
71. В.Клин «Думи мої»	145
72. О.Хромушин «Настрій індіго»	150
Акомпанемент	152
73. Акомпанементи до вокальних вправ.....	154
74. Г.Персел «О солодка мить»	156
75. Обр.Бертоне. Французська народна пісня «Грай про любов, волинко» .	157
76. А.Берг «Пастух»	159
77. А.Онеггер «Прощай»	161

78. К.Стеценко «Стояла я і слухала весну»	163
79. В.Степурко «Перед покровою»	165
80. Б.Олексієнко «На Івана Купала»	168
81. Б.Весоловський «Бродяга»	171
82. Б.Весоловський «Прийде ще час»	174
Таблиця літерно-цифрової гармонії	177
Розвиток здібностей музиканта	179
Музичний слух	181
Мелодичний слух.....	183
Тембродинамічний слух.....	190
Музичний ритм	197
Музична пам'ять	207
Аналітичне мислення	211
Робота над нотним текстом	213
83. К.Черні «Етюд»	228
84. М'ясковський «Етюд»	229
85. Жилінський «Етюд»	230
86. Л.Сидельніков «Етюд»	231
87. К.Черні. Етюд «Таємничий незнайомиць»	232
88. Л.Карпенко. Етюд «Радісний»	233
Педалізація	234
Музичне мислення	236
Література.....	240
Зміст	247

Навчальне видання

Каменська Вероніка Юріївна

ФОРТЕПІАНО

Навчальний посібник

Редагування
та комп'ютерне верстання

Світлана Дегтярьова

Підп. до друку 22.04.2019. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 29. Зам. _____ Наклад 100

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011