

**Управління освіти і науки  
Волинської обласної державної адміністрації  
Комунальний заклад вищої освіти  
«Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради**

*Л. А. Завіруха, О. В. Білозерова*

**МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД  
МУЗИЧНИМ ТВОРОМ НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНОГО  
ІНСТРУМЕНТУ**

*Методичні рекомендації*

**Луцьк 2021**

УДК 378.016:780.616.432.

М54

*Рекомендовано до друку науково-методичною радою*

*Комунальний заклад вищої освіти*

*«Луцький педагогічний коледж»*

*Волинської обласної ради*

*(протокол № 4 від 24.02.2021)*

**Рецензенти:**

**Мрочко В. М.** – заслужений артист України, старший викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради.

**Марач О. М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Методичні аспекти роботи над музичним твором на заняттях з музичного інструменту:** *методичні рекомендації для студентів ОПС фаховий молодший бакалавр та ОКР молодший спеціаліст /* упор. Завіруха Л. А., Білозерова О. В. – Луцьк : Терен, 2021. – 32 с.

В методичних рекомендаціях висвітлюються основні методи навчання у фортепіанному класі та етапи роботи над музичним твором.

Навчальне видання рекомендовано студентам та викладачам фортепіано мистецьких навчальних закладів.

© Завіруха Л. А., Білозерова О. В., 2021

© КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР, 2021

## ЗМІСТ

Проблематика.....	4
Поняття та класифікація методів навчання у виконавському класі.....	6
Етапи роботи над музичним твором.....	15
Методичні рекомендації для покращення навички читання з листа.....	22
Психологічні передумови вдалого концертного виступу.....	26
Література .....	31

## Проблематика

На сучасному етапі становлення нової концепції освіти, зверненої до індивідуальності та творчого потенціалу студента, пріоритетним стає особистісно-орієнтоване навчання та виховання, спрямоване на гармонійний розвиток особистісних та професійних якостей майбутніх фахівців.

Значні резерви загального та музичного розвитку студентів закладені у практичній роботі, направленій на вирішення завдань всебічного розвитку творчих здібностей молодих музикантів, на формування їх педагогічної та виконавської майстерності. У своїй музичній діяльності їм потрібно буде опрацювати та вивчити чималу кількість музичних творів, які доведеться опанувати самостійно, використовуючи знання та вміння, здобуті на практичних заняттях з музичного інструменту.

Робота над художнім музичним твором висуває велику кількість різного роду завдань, які виконавцеві поступово та послідовно потрібно буде вирішувати. Це і якісне читання нотного тексту, розбір та осмислення авторського задуму, його глибокого підтексту, вміння без сторонньої допомоги зорієнтуватися в незнайомому (новому) музичному матеріалі, скласти власне уявлення про твір та втілити його у живе звучання музично-виконавськими засобами.

Опанування студентом музичного твору, глибоке проникнення у його зміст дозволить розкрити індивідуальні здібності студента, його вміння, активізувати уяву, фантазію, художнє мислення. У цьому процесі вивчення здобувач освіти оволодіє новими виконавськими засобами виразності, новими жанрами, формами та стилями, виховує цілеспрямованість, творчу дисципліну, волю для подолання виконавських проблем.

Враховуючи вищесказане, у методичних рекомендаціях ми проаналізовано методи роботи на заняттях з музичного інструменту, зосереджено увагу на етапах роботи над музичним твором, запропоновано рекомендації для покращення навику читання з листа, визначено психологічні передумови вдалого концертного виступу.

## **Поняття та класифікація методів навчання у виконавському класі .**

**Методи навчання** (грн. *methodos* – шлях пізнання, спосіб знаходження істини) – це упорядковані способи взаємопов'язаної цілеспрямованої діяльності педагога й студентів, спрямовані на ефективне розв'язання художньо-навчальних і художньо-виховних завдань.

У сучасній теорії і методиці мистецького навчання існують різні підходи до упорядкування різноманітних методів художньо-музичного навчання. У залежності від характеру класифікації методів встановлюються певні зв'язки між ними.

Г. Падалка запропонувала таку класифікацію методів мистецького навчання:

- за джерелами передачі та характером сприйняття художньої інформації;
- відповідно з характером мистецької діяльності;
- відповідно з характером художніх завдань по етапах навчання;
- залежно від завдань розвитку особистісних художніх властивостей учнів [5, с. 178].

Учений Ю. К. Бабанського виділяє три групи методів навчання, беручи до уваги основні компоненти процесу навчання у взаємозв'язку викладання і учіння: а) організація і здійснення; б) стимулювання і мотивація; в) контроль і самоконтроль.

**Методи організації та здійснення художньо-пізнавальної діяльності** спрямовані на збагачення інформаційного фонду стосовно особливостей музичного мистецтва, набуття практично-виконавських умінь та навичок, розвиток музично-творчих здібностей. Завдяки цим методам відбувається ознайомлення студентів з новими для них фактами, явищами, процесами, здійснюється сприйняття та усвідомлення змісту музичного матеріалу на основі свідомого та оцінного ставлення до нього, формується сукупність конкретних узагальнених знань та навичок, прививається вміння використовувати їх у різноманітних ситуаціях.

До цієї групи відносяться словесні, наочні, практичні, індуктивно-дедуктивні та пошуково-дослідницькі методи.

**Словесні методи** (розповідь, бесіда, навчальна дискусія) займають провідне місце в системі методів навчання. Вони дозволяють за короткий час передати студентам певний обсяг інформації, забезпечити їх образно-психологічне налаштування, поставити перед ними проблему і вказати на шляхи її вирішення, активізувати увагу, пам'ять, почуття.

*Розповідь* – це монологічний виклад навчального матеріалу, спрямований на послідовне, систематичне, емоційне роз'яснення та повідомлення навчальної інформації. Розповідь перш за все має бути цікавою, містити елементи художності, образні засоби мовлення. Її зміст повинен відповідати рівню розвитку студента, спиратися на її життєвий та музичний досвід, одночасно збагачуючи його новими елементами, а також слугувати для неї зразком побудови зв'язної та логічної мови. Ефективність застосування цього методу залежить від вміння викладача зворушувати почуття та впливати на увагу студента, використовуючи довільний темп подачі інформації, обирати слова та вирази, доступні для їхнього розуміння.

В процесі інструментальних занять, розповідь зазвичай використовується для повідомлення історико-теоретичної інформації, надання загальних відомостей щодо особливостей музично-виконавського мистецтва, життєвого та творчого шляху відомих композиторів і виконавців, розкриття художнього змісту творів, їх образної характеристики.

*Бесіда* – це діалогічний метод викладу навчального матеріалу, що допомагає максимально активізувати мислення й пізнавальний інтерес студентів, створює умови для оперативного керування викладачем процесом навчання та слугує засобом діагностики засвоєних знань, умінь та навичок.

У процесі бесіди викладач ознайомлює студентів з новою навчальною інформацією, поглиблює уже набуті знання, підводить їх до осмислення зв'язків і відношень музичних явищ, розуміння особистого призначення роботи за інструментом. Шляхом цілеспрямованих, відповідно підібраних запитань викладач спонукає студентів до самостійних роздумів, висновків та узагальнень, що допоможе їм краще усвідомити навчальний матеріал, поєднати його зі своїм музично-естетичним та виконавським досвідом.

Метод *навчальної дискусії* передбачає обмін поглядами по конкретній проблемі, завдяки чому викладач отримує інформацію про глибину та системність знань студентів, особливості їх мислення. Дискусійні форми проведення занять удосконалюють навички спілкування, навчають студентів переконливо і точно висловлювати свою думку, самостійно доводити та обґрунтовувати її. Головна умова застосування цього методу – попередня та ґрунтовна підготовка до дискусії її учасників, як у змістовному плані (накопичення необхідних знань по темі дискусії) так і процесуальному (вибір форми викладу цих знань).

В процесі такого спілкування на уроках в інструментальному класі можуть зустрічатись протилежні точки зору, різне розуміння музики, відбуватись збагачення змісту вже відомого студентам матеріалу, його впорядкування та закріплення, а також набуватись нові знання. За допомогою обговорення проблемних питань студенти запевнюються у правомірності або помилковості власних поглядів, вчаться аргументовано їх відстоювати.

**Наочні методи навчання** – це засоби ефективного педагогічного впливу, які завдяки чуттєвому сприйманню та усвідомленню конкретних уявлень про предмети та явища, покликані задовольнити інтереси та запити студентів, зробити навчальний матеріал більш доступним, полегшити його засвоєння. Слід зазначити, що у музичній педагогіці наочність обумовлена самою природою музики, її змістовною інтонаційно-звуковою формою, тому найбільш поширеним є наочно-слухові методи. До них відносяться *виконавський показ* та *ілюстрація*, які поєднуються із словесним поясненням, жестикуляцією, диригуванням.

*Ілюстрація* (слухання) музичних творів у запису або у безпосередньому виконанні викладачем використовується з метою ознайомлення з новим музичним твором, створення уявлення про певний варіант його виконавської інтерпретації.

*Виконавський показ* музичного твору застосовується для демонстрації піаністичних прийомів, засобів досягнення найкращого звукоутворення на інструменті, окремих деталей інтонування, фразування, педалізації. Показ

завжди повинен бути на високому художньому рівні, призначатись не для копіювання, а для розвитку музичної фантазії та творчої ініціативи студента.

Метод показу передбачає також і роботу з нотними прикладами. Це зосереджує увагу юних музикантів на різних елементах музичного тексту, забезпечує сприймання музичних процесів та явищ у їх символічному зображенні, сприяє формуванню безпосереднього вміння розуміти, оцінювати та аналізувати специфічні засоби музичної виразності, усвідомлювати загальний зміст певного музичного твору та особливості його виконавської інтерпретації.

**Практичні методи** покликані планомірно організовувати багаторазове виконання студентами в певній послідовності розумових та практичних дій з метою їх опанування або удосконалення. Необхідними умовами для застосування цих методів є спрямованість уваги студента на підвищення якості навчально-виконавських дій та свідомий контроль умов в яких вони виконуються.

**Тренувальний метод** або (метод вправ) передбачає багаторазове усвідомлене повторення дій та операцій з метою формування, закріплення та вдосконалення необхідних практично-виконавських навичок. Його застосування під час розв'язання технічних та художніх завдань музично-виконавської підготовки студентів передбачає роботу з нотним текстом. Завдяки цьому методу студенти вчаться творчо застосовувати вміння та навички у стандартних та змінених умовах, виявляти технічні складності в музичних творах та шляхи їх подолання.

Найголовнішою умовою результативності використання цього методу слід назвати розуміння мети дії, дотримання певної послідовності, формування навичок самоконтролю при її виконанні.

**Метод фрагментарного виконання** є необхідною передумовою будь-якої тренувальної роботи, суть якого полягає у відпрацюванні певного фрагменту твору, що вивчається у виконавському класі, або фрагментів різних творів, відібраних по певному принципу. Цей метод доцільно використовувати



для узагальнення та порівняння виконавських прийомів, розширення музичного кругозору студентів, технічного опрацювання окремих елементів твору.

**Метод варіативного оперування музичним матеріалом** передбачає варіювання будь-яких складових музичного твору з метою більшого їх усвідомлення та розуміння, а саме:

- мелодичні зміни – виокремлення основної мелодії або її додаткове орнаментування, перегрупування мотивної будови;
- метроритмічні зміни – гра основних ритмічних формул твору, складання ритмосхем, додавання чи усунування певних ритмічних одиниць;
- фактурні зміни – спрощення та ускладнення фактури, об'єднання фактурних елементів в єдине звучання (наприклад виконання фігурацій зібраних у акорди для кращого осмислення їх гармонічної будови), поелементне розкладання музичного матеріалу для з'ясування смислового навантаження кожного елементу;
- поліфонічні зміни – виокремлення окремих голосів чи підголосків;
- доповнення матеріалу – розстановка динаміки, аплікатури, артикуляції, фразувальних ліг, створення супроводу, заповнення пауз та ін.

**Індуктивно-дедуктивні методи** ґрунтуються на зверненні до свідомості особистості та включають аналітичні дії (аналіз, синтез, порівняння, співставлення, узагальнення). Застосування цих методів в інструментальному класі активізує музичне мислення студентів, вчить виявляти практично-наслідкові зв'язки, сприяє кращому засвоєнню навчального матеріалу, сприяє більш повній його виконавській інтерпретації.

До цих методів перш за все належить метод *порівняння, контрастного співставлення та узагальнення*. Їх застосування спрямоване на встановлення відмінностей й подібностей між об'єктами вивчення, відкриття нових якостей і взаємозв'язків.

*Порівняння* може здійснюватися на основі творів одного автора з метою усвідомлення стилю композитора або творів різних авторів для узагальнення характерних рис певної епохи, жанру, того чи іншого художнього образу.

*Узагальнення* – це складний прийом розумової діяльності людини, що передбачає вміння аналізувати явища, виокремлювати головне, абстрагувати.

У музичному навчанні метод узагальнення спрямований на пізнання естетичної сутності мистецтва, становлення системи музично-теоретичних знань, розвиток художнього мислення та свідомого ставлення до навчальної діяльності. Вміння узагальнювати формується поетапно: студенти вчаться аналізувати, класифікувати, робити висновки, що допомагає глибше осягнути суть нової інформації, співвіднести її з пройденим матеріалом.

**Пошуково-дослідницькі методи** сприяють проявам пізнавальної активності студентів, стимулюють їх самостійну діяльність, розвивають інтелектуальні якості та творчі здібності, закріплюють впевненість у власних можливостях. Їх впровадження передбачає роботу з додатковими джерелами (словники, науково-популярна та музикознавча література, інтернет-ресурси).

**Метод створення проблемних ситуацій** передбачає самостійну пошукову діяльність студентів в межах раніше засвоєного матеріалу, забезпечує можливість повноцінного самовираження особистості, розвиток самостійних дій, допомагає відшукати найбільш прийнятний алгоритм вирішення навчальних завдань, аналіз їх результатів.

У виконавському класі проблемні ситуації виникають на кожному етапі роботи над музичним твором. Це пов'язано і з новизною музичного матеріалу, і з особливостями авторського задуму, пошуком доцільних засобів його втілення. Їх розв'язання націлює студентів на самостійне осягнення музики, концентрацію слухової уваги, пошук засобів виконавської виразності, розвиток інтерпретаційного мислення. При цьому важливо активізувати вже існуючий слухацький та виконавський досвід студента, збудити пізнавальний інтерес перед посильними виконавськими труднощами.

**Метод самопідготовки** сприяє вихованню навичок самостійності у роботі над музичними творами, визначення технічно-виконавських проблем (труднощів) та пошуку шляхів їх вирішення. Націленість юних вихованців на якісну самостійну роботу дає змогу глибше засвоїти матеріал, багаторазово обробити навчальну та музичну інформацію в доступному темпі та в зручній

час, домогтися певних результатів. Ефективність застосування цього методу має індивідуальний характер в залежності від особливостей розвитку індивідуальності кожного студента.

Ефективність процесу навчання гри на фортепіано вимагає впровадження **методів контролю та самоконтролю за виконавським процесом, які** передбачають розробку практичних форм контролю за формуванням необхідних умінь та навичок, сприяють коригуванню навчально-виховного процесу з метою його удосконалення.

Звернення до цих методів включає опитування студентів, детальний аналіз домашньої роботи, самооцінку виступу на контрольному прослуховуванні та ін.

*Метод прогнозування можливих помилок* сприяє розвитку уваги та пам'яті студента, стимулює здатність до музично-слухових уявлень, виховання навичок контролю в процесі роботи там (в тих місцях), де скоріше за все можуть виникнути помилки та огріхи виконання. Це можуть бути безпідставні прискорення або уповільнення темпу, розлад міри дотримання тривалостей звуків, динамічного співвідношення, віртуозно-технічна невправність, текстові помилки, тощо.

Застосування цього методу потребує детального вивчення нотного тексту, що дозволить передбачати моменти, пов'язані з певними складнощами на динамічному, метро-ритмічному та артикуляційному рівнях.

*Метод повторного програвання* сприяє накопиченню репертуару та встановлює єдність процесу навчання з набутим виконавським досвідом за рахунок неодноразового повернення до пройденого матеріалу. Повторне виконання раніше вивчених творів дає змогу самобутньо інтерпретувати їх по новому, на більш високому професійному рівні, відповідно до збагаченого власного музично-виконавського досвіду та загальнокультурного рівня.

*Метод слухового самоконтролю* передбачає формування в студентів умінь самостійно контролювати ступінь засвоєння музичного матеріалу, адекватність його виконавської інтерпретації, умінь знаходити допущені помилки, неточності, визначати способи їх подолання.

Варто зазначити, що розвиток дієвого слухового самоконтролю у процесі навчання гри на фортепіано спирається на знання критеріїв оцінювання виконавського результату та дозволяє здійснювати коригування власної виконавської поведінки, контролювати реалізацію внутрішніх музичних переживань під час гри на інструменті.

Наступна група методів – це **методи становлення творчо-виконавської самостійності**. Це група спеціальних методів, спрямованих на індивідуально-особистісне опанування студентами духовного світу музичних творів, становлення власної суб'єктивної позиції щодо їх виконавського інтерпретування.

*Метод виконавської варіативності* використовується з метою розширення музично-стильових уявлень, розкриття багатогранності художнього образу, показу музичного твору в різних варіантах його виконання. Шляхом навмисної зміни будь-якого елемента музичного твору (зміна регістру, темпу, штрихів, динаміки, ладу, розміру, ритмічної фігурації, мелодичної фігурації, мотивного розвитку, фактурної побудови) увага студентів спрямовується на певні аспекти музичних явищ, відчуття їх естетичної виразності та значимості для розкриття художнього образу твору.

Звернення до цього методу в процесі музично-виконавської підготовки стимулює пошук студентами нових, оригінальних варіантів виконавського озвучення, стає важливим фактором розвитку інтерпретаційного мислення. Його доцільним доповненням варто назвати застосування прийому музичного редагування, що передбачає розставлення штрихів, динаміки, педалізації, аплікатури, самостійного визначення темпу виконання твору.

*Метод художньо-виконавського аналізу* допомагає зрозуміти неповторну індивідуальність та своєрідність музичного твору, його типологічні риси, історичне значення та естетичну цінність, визначити способи вирішення завдань технологічного та художнього опрацювання. *Художній* – тому що аналізується твір мистецтва і цей аналіз допомагає студентам глибше зрозуміти твір, естетично його пережити та оцінити, *виконавський* – тому що цей аналіз проводиться з урахуванням кінцевої мети опанування музичного твору, від

загальної характеристики окремих виражальних засобів до прийомів їх виконавського втілення. Тобто, мова йде про комплексний аналіз музичного твору, що включає виявлення ідейно-художнього задуму твору, його естетично-ціннісного навантаження, всебічне розуміння сутності художньо-виразових засобів, будови, гармонічних, поліфонічних, фактурних особливостей, тонально-гармонічного плану, драматургії розвитку музичної думки, доцільних виконавських прийомів.

Впровадження цього методу у процес навчання юних виконавців являє собою невід'ємну складову частину роботи з нотним текстом, стає надзвичайно ефективним для розвитку самостійного мислення та творчої активності студентів.

## Етапи роботи над музичним твором

**На етапі ознайомлення** з музичним твором основним завданням є формування установки на створення початкового цілісного образу твору. Для цього слід застосовувати *методи читання з аркуша* та *сміслового музично-теоретичного аналізу*.

Величезну роль під час таких попередніх оглядів принесе виконавцю стислий, лаконічний музично-теоретичний аналіз твору, поглиблення якого далі буде продовжуватися протягом усього часу роботи над п'єсою. Він допоможе студенту встановити основне членування композиції, виявити та словесно сформулювати характер кожної частини, а також своєрідні властивості та особливості її зв'язків з попередніми, наступними та цілим.

Стислий аналіз музичного твору дасть змогу прояснити напрям руху голосів, місцезнаходження кульмінацій, особливості динамічного та темпового параметрів, загальний модуляційний план твору, виявити основні технічні труднощі, робота над якими вимагатиме особливої уваги виконавця. Усвідомлення музичної мови твору, прояснення логіки розгортання музичної ідеї через конкретні форми сприятиме повноцінності сприйняття твору.

**Етап роботи над деталями** передбачає детальне вивчення авторського тексту за допомогою *методу розгорнутого виконавського аналізу*. Розгорнутий аналіз авторського тексту передбачає аналітико-слухове та виконавське вивчення найважливіших «координат» музичної форми: мелодії, часу-ритму, гармонії, динаміки, тембру, фактури. Однак при членуванні музичної тканини на складові компоненти необхідно пам'ятати про те, що аналіз не повинен обмежуватися осмисленням властивостей окремих елементів музичного мовлення та їх технічним удосконаленням, адже це веде до дроблення музичної тканини. Потрібно наполегливо прагнути до такої взаємозалежності, взаємообумовленості та смислової впорядкованості всіх елементів твору, яка б допомагала виконавцю створити з них живу музичну розповідь.

Ця зв'язність може бути досягнута музикантом завдяки навичку *перспективного слухового мислення*. Воно дозволить виконавцю уникнути дрібності у викладі мелодичної лінії. Для цього, слід розібратися в її структурі:

визначити межі мелодичних побудов, фраз і мотивів. Далі необхідно навчитися диференційованому ставленню до різних відстаней між звуками, тобто навчитися по-різному переживати слухом кожен інтонаційний інтервал.

Осягнувши таким чином енергію руху інтервалів, виконавець зможе чітко виявити для себе кульмінаційні моменти мелодичних побудов, або «точки тяжіння, що притягують до себе центральні вузли, на яких все будується» [22, с.74]. У будь-якому музичному реченні є центр, головна інтонаційна точка. Завдання виконавця полягає в тому, щоб вірно визначити її місцезнаходження та спрямувати до неї весь рух. Це спрямування буде організовано виконавцем за допомогою перспективного мислення. У результаті фраза стане більш зв'язною, в ній почне «віддзеркалюватися перший проблиск думки, що розвиватиметься потім у цілому творі» [22, с.74], вона все більш буде нагадувати частину живого змістовного мовлення.

Далі, за допомогою перспективного слухового мислення виконавець приступає до поступового об'єднання окремих фраз у більш масштабні структурні одиниці. Уміння об'єднати всі елементи мелодичної лінії та досягнути такої гладкості та безперервності її викладу, де кожна частина немов би витікає з попередньої та готує наступну, є для виконавця завданням першорядного значення. Без цього вміння неможливо у повній мірі оволодіти логічною завершеністю цілісної форми.

При виконавському аналізі авторського тексту необхідно зосередити увагу на темпо-ритмічні сторони музичного твору. Без уважного вивчення часових закономірностей, без ретельного дослідження ритмічної структури твору неможливо правильно організувати процес розгортання музичної тканини.

Під час роботи з авторським текстом необхідно піддати слуховому вивченню і такий чинник виразності, як *гармонічна основа*. Музичне мистецтво найбільш сильно виявляє себе через лад, гармонію, а точніше – ладогармонічну функціональність. Навик докладного аналізу музичного матеріалу твору дозволить виконавцю відчувати закономірність руху гармонічних функцій,

усвідомити логіку модуляцій, чергування тотальностей. Інакше кажучи, він стане надійною опорою, котра допоможе студенту орієнтуватися у музичних формах.

При аналізі тканини музичного полотна увага студента має спрямовуватися на такий чинник виразності, як *динаміка*. Її уважне вивчення допоможе виконавцю виявити кульмінаційні моменти у творі та дослідити ті ефекти динаміки, за допомогою яких композитор передає наростання емоційного напруження або його спад. Горизонтальне слухання допоможе музиканту забезпечити рівномірний розподіл енергії динамічного наростання. У результаті форма твору виявиться охопленою немов би єдиним емоційним поривом, суцільною динамічною хвилею, що надасть композиції ознак цілісності та монолітності.

Нарешті, при дослідженні авторського тексту увага студента має сконцентруватися на *тембральній стороні* музичного образу. Від того, наскільки витончено зуміє музикант відчутти виразність тембрової інтонації, і залежить, у кінцевому підсумку, чи буде перетворена піаністична концепція в об'ємну барвисту картину чи в невиразне «чорно-біле» полотно.

Секрет тут полягає у тонкому володінні динамікою, у поєднанні її з агогікою, артикуляцією та вмілим застосуванням *педалі*. Володіння різновидами педалі (прямої, запізнюючої, звукової, гармонічної, ритмічної, під педаллю, лівою педаллю) дозволить музиканту збагатити твір тонкими нюансами звукової палітри, допоможе по-різному висвітлити різні фактурні шари у цілісній музичній картині.

Таким чином, аналіз є невід'ємною частиною роботи виконавця над створенням звукового образу. Він сприяє викрасталізуванню у свідомості виконавця виразних і чітких слухових уявлень про деталі твору. У подальшому завдяки перспективному слуховому мисленню студент починає охоплювати більш далекі смислові співвідношення починає передбачати та прогнозувати появу того чи іншого фрагмента твору. Тобто вмінням уявити наперед результати своїх дій.



**На етапі оформлення музичного твору** діяльність інтерпретатора має бути спрямована на досягнення цілісності виконання п'єси за допомогою таких методів роботи, як: пробні програвання твору в цілому, заняття в «уявленні», диригування та залучення асоціацій, пов'язаних з просторовими видами мистецтв.

Пробні програвання твору в цілому та по частинах, що утворюються з декількох фрагментів, дозволять виконавцю визначити пропорції деталей твору у цілісній картині композиції та відкоригувати їх між собою. Пробні виконання дозволять виявити технічні недоліки гри, що перешкоджають міцності фундаменту виконавського процесу. Усунення цих погрішностей вимагатиме від студента сконцентрованості уваги на досягненні особливої гнучкості піаністичного апарату, його контрольованості, автоматизації всіх рухово-моторних прийомів. У зв'язку з цим необхідно поєднувати пробні програвання з безупинною поглибленою працею над деталями та частинами твору.

Окрім пробних програвань, однією з ланок процесу оволодіння формою твору мають стати заняття музиканта без інструмента, роботу «у думці», «в уявленні». Робота «в уявленні» допомагає розібратися в емоційній та динамічній значимості кожного фрагмента та сприяє виявленню якості та міри всіх виражальних засобів музичного твору.

Окрім програвань твору в цілому музиканту важливо подивитись на форму композиції «з висоти орлиного польоту» (Г.Г. Нейгауз).

Мова піде про застосування **диригентського методу роботи**. Завдяки своїй наочності, диригування дозволить студенту прослідкувати за ходом власної думки: чи спрямована вона перспективно, чи здатна об'єднати масштабні смислові побудови одним актом уваги, або вона порушується невинуватими зупинками, що ведуть до втрати зв'язності музично-виконавського мовлення і, як наслідок, до дроблення форми твору. Інакше кажучи, диригентський метод допоможе студенту виявити ступінь власного оволодіння навиками горизонтального мислення.

Особливого значення диригування набуває при організації часової структури твору, в укріпленні почуття ритму музиканта-виконавця. Воно

сприяє визволенню інтерпретації від ритмічної млявості, невизначеності, оберігає темпоритм твору від деформації, викривлення, допомагає музиканту чіткіше відчувати пульсацію часу в моменти, пов'язані з витримуванням фермент і пауз.

Застосування асоціативних зв'язків із просторових видів мистецтв приводить до народження у свідомості музиканта опосередкованих логічних уявлень про порядок, послідовність розташування окремих моментів твору, симетрію, архітектурні пропорції, тобто тих уявлень, котрі сприятимуть «упредметненню» елементів твору. Асоціації допомагають виконавцю конкретизувати у просторі ідеальний музичний образ.

Таким чином, на етапі оформлення п'єси робота музиканта має бути спрямована на досягнення монолітності виконання твору. Успішність виконання поставленої мети залежить від уміння студента синтезувати музичний матеріал, збирати вивчені деталі в єдиний організм на основі розвитку навиків перспективного слухового мислення.

**На етапі підготовки твору до сценічного виступу** одними з основних стають метод виконання твору в цілому, що має характер сценічного виступу, та заняття в уявленні. Виконання твору в подібних «екстремальних» умовах привчає музиканта долати стан хвилювання та дозволяє йому повністю зосередитися на передачі логіки художньої ідеї, на досягненні свободи розвитку музичної думки. Програвання твору в цілому перед уявними або запрошеними слухачами укріплює горизонтальний слух виконавця (перспективне мислення) та вміння створювати попереднє слухове уявлення (навік антиципації).

Виконання твору від початку до кінця укріплює слухову увагу музиканта та в першу чергу таку її рису, як зосередженість. Здатність концентруватися на виконуваному дозволяє інструменталісту за допомогою активного слухового контролю об'єктивно оцінювати реальне звучання та коректувати гру в бажаному напрямку. Це приводить до поступового звільнення інтерпретації від елементів розрізненості та надає їй рис цілісності, наповненості у передачі музичного образу. Необхідно пам'ятати, що виконання твору від початку до кінця не повинні перетворюватися у самоціль. Навіть на заключному етапі

роботи над музичним образом програвання твору в цілому необхідно чергувати з копіткою працею над деталями.

Крім виконання твору в цілому, іншим методом удосконалення горизонтального мислення студента-музиканта є заняття в уявленні. За допомогою досконалого перспективного мислення виконавець отримує можливість подивитися на форму з режисерської точки зору.

В сучасних умовах, переходячи на змішану форму навчання (дистанційна, очна), студентам необхідно навчитися самостійно вивчати та осмислювати музичний матеріал. Для цього варто запропонувати план історико-стилістичного аналізу написання твору:

План історико-стилістичного аналізу написання твору:

1. період написання твору;
2. коротка характеристика творчості композитора;
3. стиль написання твору;
4. обставини написання твору (за наявності), ідея;
5. ідейно-образний зміст твору.

Наступним етапом самостійного опрацювання твору є аналіз форми та виразових засобів, створення варіантів власного прочитання музичного змісту.

Для самостійного аналізу музичного твору пропонуємо наступний план:

1. загальна характеристика жанру твору (в якому жанрі написаний твір, за якими ознаками це можна визначити, які є риси інших жанрів);
2. композиція твору (в якій музичній формі написаний твір, чи типово вона представлена, які характерні особливості форми можна відмітити, чи є нетипові риси формоутворення);
3. характеристика тематизму і основних образів (кількість різних тем і їх варіантів), аналіз способів розвитку музичного матеріалу (варіації, контрастні зіставлення, мотивна розробка, поліфонічний розвиток тощо), динаміка розвитку і перетворення образів;
4. аналіз основних засобів виразності (інтонаційна основа тематизму, лад і тональність, особливості метро-ритму, гармонії, фактури тощо);

5. наявність семантичних одиниць музичного тексту («знакових» інтонацій, монограм, риторичних фігур, символіки, «узагальнень через жанр», полі стилістики тощо);

7. змістовне трактування семантичних одиниць музичного тексту (представити і обґрунтувати власний варіант тлумачення «семантичних знаків» - інтонацій, монограм, риторичних фігур тощо);

8. обґрунтування цілісного трактування змісту музичного твору з опорою на використані засоби музичної мови та тлумачення «семантичних знаків», віднайдених у нотному тексті;

9. обґрунтування подібності та відмінності власного трактування музичного твору із загальноприйнятими у музикознавстві версіями;

10. припущення, якими виконавськими засобами може бути переданий зміст, закладений у музичному творі.

## Методичні рекомендації для покращення навички читання з листа

Як вже неодноразово говорилося вище, одне з основних завдань роботи педагога полягає у вихованні в студента самостійного мислення та вміння ставити собі мету і досягати її шляхом самопізнання та вибором правильних методів роботи. Складовою частиною цього процесу є формування здатності молодого музиканта до самостійного якісного розбору музичного твору й подальшої самостійної роботи над ним. Першим етапом ознайомлення студента з твором є прочитання його тексту з листа.

**Читання з листа** – це перше безперервне виконання нового твору з нот в темпі, який наближений до вказаного. Таке виконання дає загальне уявлення про твір, його ідею, показує основні компоненти фактури, які можна охопити одним поглядом, пропускаючи другорядні деталі. Таким чином, основою читання з листа є цілісне сприйняття тексту та художньо-образного змісту.

На відміну від читання з листа *розбір твору* – це *детальне* ознайомлення з твором, пошуки його художніх та технічних вирішень. Розбір нотного тексту відбувається в повільному темпі з опрацюванням окремих епізодів, мотивів, фраз.

Читання з листа є одним з видів музично-виконавської роботи. Вміння читати з листа виробляється як у класі, так і під час самостійної роботи. Оволодіння навиком доброго читання є необхідною умовою функціонування всіх видів практичної діяльності музиканта.

Навик читання нотного тексту з листа виховується не лише на музичних заняттях, а й в щоденній домашній роботі, хоча б по п'ятнадцять хвилин на день. Для музикантів-початківців читання з листа є надзвичайно складним процесом, який формується на міцному зв'язку між зоровою, слуховою та руховою реакцією при грі на фортепіано з нот: «Бачу – чую – граю». Схема процесу читання з листа полягає в потребі внутрішньо «почути» побачений зорово нотний текст, а почуте перевести у відповідні виконавські рухи. У цьому комплексі слуховий компонент є ведучим. На початковій стадії навчання при прочитанні незнайомої музики у студентів майже відсутнє внутрішнє слухове відчуття (внутрішній слух). Схема процесу прочитання з листа тоді має зорово-

руховий зв'язок, а слуховий компонент пересувається на останнє місце: «Бачу – граю – чую». Тому в роботі над читанням з листа першим завданням є розвиток внутрішнього слуху.

Т. П. Воробкевич описує такі **методи розвитку слухового компоненту процесу читання з листа:**

1. Слухання музики з нотами в руках. Викладач грає легку, доступну для сприйняття студентом п'єсу, а студент показує пальцем в нотах, де зараз звучить музика. Відбувається поєднання слухового і зорового сприйняття.

2. Розучування твору без інструмента. Для початку береться повільна й проста за фактурою музика. Дивлячись лише в ноти, без відтворення на інструменті студент співає мелодію та запам'ятовує її. Коли викладач вважає, що студент запам'ятав мелодію, ноти закриваються, й вона виконується на фортепіано. Вправу з читання варто починати з одного мотиву, поступово збільшуючи обсяг музичного матеріалу.

3. Читання з нот п'єси відразу після прослуховування її у виконанні педагога. Нотні знаки тексту краще прочитуються учнем на основі відповідних слухових уявлень, викликаних грою педагога.

4. Виконання п'єси шляхом чергування співу та фортепіанної гри (одна фраза співається в думці, наступна – виконується на інструменті).

**Навики, необхідні для швидкого читання з листа та методи їх розвитку.** Для швидкого читання з листа молодий музикант повинен володіти певним комплексом навиків, розвиток яких потребує постійної роботи викладача. Одним з перших таких навиків є *добре відчуття клавіатури*. Цей навик можна розвинути прочитанням в думці невідомого твору, намагаючись уявити його реальне звучання. Такий метод сприяє осмисленню змісту твору, не ускладненого вибором піаністичних рухів. Технічне розвантаження дій допомагає більш поглибленому засвоєнню тексту. У свою чергу це позитивно впливає на вибір необхідних виконавських рухів, бо уява про звук у піаністів завжди повинна викликати відповідну уяву про рух руки. Для цієї мети добре грати раніше вивчену п'єсу, не дивлячись на клавіатуру. Допомагає також засвоєння «графічного» й «сліпого» методу гри з нот. Основою «графічного»

методу повинне бути розпізнавання з першого погляду інтервалу, написаного в нотах. Для цього інтервали групуються за подібністю написання: у терціях, квітах і септимах обидві ноти пишуться тільки на лінійках, або тільки між ними; у секундах, квартах, секстах і октавах одна нота пишеться на лінійці, а інша – між лінійками.

Після аналізу записів інтервалів потрібно навчитися грати відповідний інтервал не дивлячись на клавіатуру, позиційною аплікатурою. Підсумком засвоєння цих методів є гра напам'ять власноруч записаного мотиву з називанням вголос розташування клавішів при виконанні: той самий, вищий, нижчий, через два і т.д. Таку ж вправу треба виконувати не дивлячись на клавіатуру.

Велике значення при читанні з листа має навик *майже автоматичного знаходження зручної аплікатури для будь-якої фактури*. Студенту пропонується, не граючи і не дивлячись на клавіатуру, на основі позиційності підібрати зручну аплікатуру для невеликого музичного уривку, а потім перевірити її на інструменті.

Важливою передумовою вироблення навичку читання з листа є *вміння дивитись наперед у нотному тексті*. Це формується при чіткому, недовгому, але «з одного погляду» точному запам'ятовуванні невеликого уривка нотного тексту. Після запам'ятовування треба зіграти цей фрагмент, не дивлячись в ноти.

При читанні з листа студент повинен виробляти в собі *здатність до зосередженості та розподіляти увагу для охоплення вертикалі й горизонталі всієї фактури твору*. Для досягнення цієї мети студенту показується мотив у тексті й пропонується його виконати. Після того студент зразу переносить погляд на наступний мотив і виконує його, не дивлячись на клавіатуру.

Читання твору з листа варто починати з визначення тональності та наступного настроювання на неї через програвання відповідної гами. Після цього програється каданс цієї тональності в різних фактурних викладах. Така вправа добре розвиває ладо тональний слух, необхідний при читанні з листа.

Наступний етап – пошуки додаткових знаків альтерації та визначення тонального плану твору. Студент повинен знати в кожному епізоді читання з листа, в якій тональності він викладається.

*Навик мислення фразою* добре розвивається завданням, в якому викладач, закривши ноти, пропонує студенту у творі, що читається з листа, дограти каданс, закінчити самому фразу аналогічну попередній, розв'язати акорд і т.п.

Читання з листа є важливим засобом у формуванні *ритмічної уяви*. Кожна нота музичного тексту несе в собі дві інформації: звуковисотну та метроритмічну. Сприйняття ритмічних і звуковисотних уявлень у знайомій музиці тісно взаємопов'язані. Але під час читання з листа ритмічні розшифрування утруднюються звуковисотною стороною. Правильне виконання тривалостей нот може бути основане тільки на вихованні відчуття безперервності руху уявної рівномірної пульсації. Це вимагає додаткових вольових та розумових зусиль, бо уявити тривалість звука означає перевести написане в нотах, в організоване в часі звучання. Тому те, що часто називають «відсутністю ритму» при читанні з листа є неорганізованістю пульсації, неуважністю до співвідношення тривалостей, технічною неохайністю та невмінням слухати свою гру. Перед читанням з нот варто в голові організувати весь музичний матеріал у відповідну метричну систему. При цьому треба знайти сильні долі в побудові фрази, проспівати весь епізод, особливо ритмічно складні місця, з одночасним диригуванням або простукуванням вибраною одиницею пульсації.

*Емоційна вразливість* є одним з визначальних чинників знаходження виконавських рухів піаніста при читанні з листа, оскільки рухи рук повинні підпорядковуватись звуковому втіленню художніх завдань. Чим більше музикант захоплений музикою, чим менше при читанні він думає про ноти, аплікатуру, тим ефективніше будуть розвиватися навички читання з листа.

Добре володіння навиком читання з листа допомагає легкому засвоєнню нового музичного матеріалу, активному музикуванню та збагаченню музично-слухових уявлень.



## Психологічні передумови вдалого концертного виступу

Публічне виконання музичного твору – це ще один етап роботи над ним. Цей етап, як і всі інші, в процесі музичного розвитку студента має поліфункціональний характер. Сценічне виконання музичного твору є підсумком спільної роботи студента й викладача та тривалої самостійної роботи студента вдома. Але на цьому робота над твором не закінчується, оскільки виступ на сцені є новим етапом, активним випробуванням усіх природних здібностей студента, підпорядкованих його виконавській артистичній волі.

Кожен концертний виступ є виконанням якби заново, на основі попередньої роботи. Будь-який музикант-початківець мріє виступати на концертах, любить грати простенькі п'єси перед слухачем. Проте, ускладнення рівня репертуару в процесі навчання ставить нові й нові вимоги до розвитку музичних здібностей та виконавських навиків. На самперед, зростають вимоги до збільшення обсягу слухової уваги для відчуття всіх пластів фактури в складніших творах. Перед студентом постає кардинальна виконавська проблема: *різниця між знати, що потрібно зробити, та вміти це вільно виконати*. На ґрунті цього психологічного конфлікту в студента перед концертом і під час виконання на сцені з'являється невідомий до цього емоційно-психологічний стан неспокою, який прийнято називати *передконцертним та сценічним хвилюванням*. Для того, щоб виконавець зумів опанувати себе та перетворити стан хвилювання у позитивний емоційний настрій, потрібно добре розуміти природу даного явища і протягом всього процесу навчання слідкувати за тим, щоб створювалися відповідні психологічні передумови вдалого концертного виступу.

Першою передумовою вдалого концертного виступу є ***вибір вдалого репертуару для концертного виступу***. Твори, включені в репертуар, мусять подобатися студенту, їх складність повинна відповідати рівневі розвитку музичних здібностей виконавця на даному етапі.

Наступною передумовою вдалого сценічного виступу є відповідний ***стан виконавської готовності твору***. Стан готовності твору, крім об'єктивних,

виразово-художніх та піаністично-виконавських вимог, мусить характеризуватися суб'єктивним відчуттям невимушеності й впевненості при виконанні твору. Такий психологічний стан виникає на основі найприскіпливішої роботи над твором.

Виконання музичного твору відбувається на основі набутих навиків, якими потрібно свідомо оволодіти. Така робота вимагає вольового напруження, що в психологічному плані є свідомою розумовою діяльністю. Ця діяльність включає в себе аналіз, порівняння, відбирання та засвоєння різних засобів виконавства. При роботі над твором мусять працювати всі сторони музичного обдарування студента. Твір повинен бути відпрацьованим до найдрібніших деталей. Учень «поглинає» весь музичний матеріал твору, який з розрізнених елементів музичної мови під дією художньо-емоційних сил перетворюється на *звукові лінії*. У музичному творі не можна відділити кожний окремий звук від часу його звучання. Тому при виконанні музичного твору звуки, через які втілюється задум композитора, підпорядковуються як законам гармонічних та ладових конструкцій, так і ритмічній пульсації та метричному чергуванню наголошених і ненаголошених долей. На цій ритмічній основі формується *ритмоволя*. Власне, на поєднанні *лінійоволі* та *ритмоволі* утворюється *звукотворча воля виконавця*, що стає «нервом» його сценічного виконання.

Звукотворча воля піаніста, сформувавшись у сфері внутрішнього суб'єктивного слуху, вимагає піаністичної реалізації на інструменті. У тому полягає суть поняття *виконавської піаністичної техніки*, яка вимагає передусім вправності та «слухняності» рук, підпорядкованих задуму виконання. На початковому етапі вивчення твору учень намагається пристосувати руки до виконання музичного матеріалу цілим комплексом простих рухів, які в процесі роботи над твором перетворюються в піаністичні дії, автоматизм яких підпорядкований через підсвідомість звучанню твору. Чим більше свідомих доцільних зусиль було затрачено при тренуванні технічно складних фрагментів, тим менше зусиль потрібно для їх виконання на сцені.

Однією з причин сценічного хвилювання є проблема *виконання твору напам'ять*. Запам'ятовування твору відбувається на основі свідомої роботи студента. Робота пам'яті з відтворення вивченого не терпить ніякого вольового насилля. Її безвідмовність ґрунтується передусім на зацікавленості, посиленій емоціями, які не дають розпорозитися увазі при виконанні. Тому на сцені повинні працювати усі види музичної пам'яті, доповнюючи одна одну.

Молодий виконавець повинен зрозуміти, що вивчення твору та його виконання на сцені вимагає двох різних психологічних станів, тісно пов'язаних між собою. Процес вивчення твору є вольовою акцією, при якій потрібно свідомо заставити себе робити певні дії. При сценічному ж виконанні треба не заважати цим діям виконуватися самим, підпорядковуючи їх тільки відповідній звукотворчій волі. Виконавська звукотворча воля стає основою артистичної волі, яка допомагає виконати музичний твір як художнє явище. Виконуючи твір, студент не повинен думати про якусь окрему ноту, про можливість невдало виконати пасаж чи забути якийсь фрагмент твору. Свідоме старання завжди викликає напруження, а механізм виконавства повинен працювати без усякої скутості.

Психологічний стан при сценічному виконанні потребує постійного тренування. Студент, який виступає в академконцертах у середньому три рази протягом навчального року, перебуває за цей час на сцені близько години. Очевидно, що він, намагаючись створити потрібний настрій для виступу, не може порівняти свій психологічний стан у попередніх виступах, між якими перерва може досягати декількох місяців. ***Сценічна воля учня повинна тренуватися на частіших та вдалих концертних виступах.***

Викладач повинен пояснити студенту, що передконцертне хвилювання є природним емоційно-психологічним станом. Оскільки концертний виступ, який може тривати до півгодини, є підсумком довгої, часто кількомісячної роботи студента. Передконцертне хвилювання треба вміти скерувати у конструктивне русло, воно повинне допомагати налаштуватися на виконання твору, зніціювати інтуїтивний вибір найкращого варіанту виконання. У жодному

випадку не можна допустити, щоб хвилювання переросло у неконтрольований страх, паніку.

*День концерту* не повинен створювати в виконавця враження чогось надзвичайного. Він мусить нормально виспатися, поснідати, пообідати, не переїдаючись, легко перекусити перед виходом з дому. Думки в день концерту повинні бути природно чимось зайняті, бо настанова на відпочинок і чекання виступу втомлює більше, ніж легка приємна робота.

Щодо *роботи за інструментом в день концерту*, то видатні педагогі-піаністи і концертуючи виконавці мають дуже різні думки. Є піаністи, що повністю відмовляються від гри на інструменті перед концертом, напр. В. Горовиць. Деякі піаністи радять в день концерту лише роботу в голові. Дехто повільно програє окремі епізоди п'єси. А. Рубінштейн рекомендує розіграватися на творах, які раніше вдало було виконано на сцені. Та при всій різноманітності порад спільним є те, що в день концерту займатися потрібно небагато, не грати в повну силу програму, «випробовуючи» вдасться її виконати чи ні.

*Перед виходом на сцену* бажано студентові покійно перебувати самому в кімнаті, настроювати себе на відчуття основного характеру п'єси, темпу її виконання. Не варто слухати чужі виступи та розмовляти, відволікаючись перед власним виступом. Сам вступ на сцені вимагає артистизму, бо відбувається він кожен раз на живо.

Сценічний виступ є лише однією ланкою довгого ланцюжка спілкування студента з музикою виконуваного твору. І, хоча концертний виступ є підсумком роботи, кожна з ланок ланцюга виконує свою роль для того, щоб представити його в цілісності. Тому дуже важливо, щоб студент після виступу вмів проаналізувати не лише своє сценічне виконання, а й свій психологічний стан при цьому. Проаналізувавши свій концертний виступ, студент визначає те, що заважало йому виконати програму якнайдосконаліше, ставить собі з допомогою викладача стратегічну мету розвитку відповідної сторони музичних здібностей. При роботі над наступними творами ця мета не повинна випадати з поля уваги студента й викладача.

Тільки розвиток усіх граней музичного обдарування та виконавської артистичної волі допоможуть студенту стати справжнім Артистом, та своєю грою приносити радість слухачам.

## Література

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : ЛДМА, 2001. С. 244
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. С. 344
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Музгиз, 1961. С. 184
4. Гундер Л. В. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних мініатюр С. Людкевича: Методичні рекомендації. Івано-Франківськ, 2009. С. 40
5. Йовенко З. Н. Общее фортепиано: вопросы методики. Київ : Музична Україна, 1989. С. 99
6. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. С. 239
7. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепіано. Москва : Музыка, 1977. С 128
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 319
9. Некрасов Ю. Комплексне навчання піаністів в музичному вузі: принципи та їх реалізація. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 26. 308-321с.
10. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепианное. Москва : Просвещение, 1988. С. 176