

## **2.4. РОЗВИТОК НАВИКІВ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ ТА АРТИСТІВ ХОРУ В КОНТЕКСТІ НАБУТТЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНЦІЙ**

*Анна Поліщук*

### **Вступ**

Курс спеціалізованого фортепіано є важливою складовою комплексу дисциплін, що мають вивчатись студентами диригентсько-хорового та вокального відділів ЗВО. Він призначений для ознайомлення студентів з музичним матеріалом не тільки з фаху, а й для поглиблення уявлень про різні типи фактури, опанування різноманітних композиторських технік, особливостей різних національних шкіл та стилів сучасної академічної й неакадемічної музики. Всі ці чинники значно розширюють музичний світогляд здобувача освіти і формують його смаки. Також заняття з фортепіано допомагають становленню вміння працювати й виховують моральні якості, волю й характер у студента. Виховна робота має бути непомітною. Викладачу спеціалізованого фортепіано доводиться стикатися з різними роду проблемами. Склад групи диригентсько-хорового та вокального відділів часто є неоднорідним: зустрічаються учні з різним рівнем володіння гри на фортепіано. В такому випадку слід враховувати цей фактор і корегувати траєкторію освітнього процесу, оскільки заняття зі спеціалізованого фортепіано є індивідуальними. Майстерність викладача в великій мірі визначається його вмінням знайти індивідуальний підхід до кожного учня. Для цього необхідно виявити сильні й слабкі сторони учня й розвивати його, поступово підвищувати його виконавський рівень. Основою є систематичні заняття й вибір відповідного рівню підготовки учня репертуару. Викладачу спочатку необхідно виявити у студента зацікавленість, виявити тяжіння до певних стилів, жанрів чи творчості конкретного композитора. Потім необхідно підтримувати зацікавленість учня до появи перших успіхів, які будуть стимулювати його грати більш складну програму. Отже, потрібно ретельно дослідити основні проблемні моменти, що можуть виникати на шляху вивчення дисципліни «Спеціалізоване фортепіано».

### **§ 1. Розвиток музичних здібностей, необхідних для гри на фортепіано**

Одним з найважливіших завдань навчального курсу є виховання самостійного творчого підходу для щоденних занять на фортепіано. Розвиток навиків самостійної роботи буде успішним в тому випадку, якщо учень розуміє, яку художню мету переслідує викладач за допомогою своїх порад щодо аплікатури, динамічного плану, відтінків звуків. Успіху самостійної роботи в великій мірі сприяє самоконтроль. Викладачу слід поступово привчати учня не тільки слухати своє виконання, а й контролювати себе в процесі роботи там, де швидше за все можуть виникати помилки у виконанні. Треба ознайомити учня з найбільш типовими помилками. На це слід звернути увагу ще під час розбору музичного твору. Таким же чином слід привчати учня до самоконтролю над голосоведенням — досягати плавності розвитку протяжного фону, фігурації або акордів, рельєфного відтворення голосів. Також важливо, щоб учень знав, які помилки та недоліки частіше за все зустрічаються у нього самого. Для виховання самостійності необхідно, щоб студент час від часу сам обирав, вивчав та виконував невеликі твори. Це можуть бути транскрипції популярних пісень, танців або перекладення хорових партитур для фортепіано. Вивчені таким чином твори можна виконувати на семінарах, практичних заняттях та інших факультетських заходах. Розвиток індивідуально-спрямованого самоконтролю студента має бути основним завданням для викладача.

Разом з вихованням світогляду, естетичних смаків і низки особистих якостей учня, викладачу слід приділити увагу розвитку його музичних здібностей. Навчання гри на фортепіано потребує цілого комплексу різних якостей. Дуже важливо мислити художніми образами, використовувати творчу фантазію в цій області. Але незважаючи на вроджені здібності психологи вважають, що можливо розвинути усі музичні задатки. Починати роботу над твором слід з мелодії. Одним із засобів кращого ведення мелодії є спів під час її вивчення. Співати потрібно з тими штрихами й динамічними відтінками, використовуючи оригінальне фразування, як зазначено в нотах композитором. Ця вправа є корисною для студентів диригентсько-хорового та вокального факультетів. Під час вивчення поліфонічних творів важливо проспівувати кожний голос для кращого усвідомлення розгортання теми твору. Також для розвитку музичальності учня слід

виховувати його на яскравому художньому матеріалі, пояснювати й розкривати зміст виконуваного твору, стимулювати слухати якомога більше музики у якісному виконанні. Музичний слух — складне поняття, що включає в себе ряд компонентів, найважливіші з яких — звуковисотний, ладовий (мелодичний і гармонічний), тембровий і динамічний. Кожний з них має велике значення для навчання гри на фортепіано. «На сьогодні є аксіомою, що основу музичного слуху складають ладове відчуття (здатність емоційно переживати і сприймати ладові якості звуку) і ладові музично-слухові уявлення (здатність уявляти і відтворювати ладові якості звуку)» [1, с. 35]. Як відомо, існують абсолютний і відносний музичний слух. Для занять з фортепіано не обов'язково мати абсолютний слух, але важливо, щоб у музиканта був хороший відносний слух, який дає можливість розрізняти звуки за висотою, що були взяті одночасно або послідовно. Також дуже важливим є розвинутий внутрішній слух, який дозволяє вільно оперувати своїми звуковими уявленнями. Гра на фортепіано являє собою складний процес звукової та ритмічної комбінації, тож здатність внутрішнього слухання під час виконання має велике значення. Слух розвивається під час щоденних занять з фортепіано. Викладачу слід звертати увагу на те, щоб вся робота за інструментом відбувалась з постійним слуховим контролем. Студенту необхідно постійно думати про якість звуку й намагатись в процесі гри його вдосконалювати. Для розвитку слуху потрібно привчати студента слухати тканину твору диференційовано, відрізняти голоси, мелодичні й гармонічні звороти тощо. Також дуже корисно слідкувати за виконуваною музикою по нотах. Такий тип занять слід починати якомога раніше. Можна студенту запропонувати виконати творче завдання: знайти кілька інтерпретаційних версій одного й того ж твору, прослухати з нотами й порівняти виконання. Потім обрати більш наближене до авторського задуму й зрозуміле для себе і використовувати для створення власної інтерпретації. Оскільки, як зазначає В. Москаленко: «Нотним записом фіксується лише деяке "русло", берегами якої спрямована і водночас обмежена течія музичної думки. Духовна і тілесно-рухова енергетика, емоційне наповнення музичної думки, її звукова конкретика і, значною мірою, естетичні властивості — усе це відтворюється музикантом-виконавцем кожного разу заново» [2, с. 6]. Саме прослуховування репертуарного твору з нотами допомагає спрямувати творчу думку виконавця й водночас співвідносити її з авторським текстом твору.

Для розвитку мелодичного слуху потрібно систематично працювати над співом мелодій різної довжини — від коротких фраз до мелодичних контурів всього твору. Для розвитку тембрового слуху потрібно слухати оркестр і бажано приймати участь в різних проєктах, виконуючи хорові або вокальні партії з оркестром. В процесі роботи над твором важливо щоб викладач більше застосовував яскраві порівняння, для імітування оркестрового звучання із застосуванням різних регістрів фортепіано. Якщо учень опанує цей прийом, такі уявлення роблять його виконання більш яскравим. Розвиток внутрішнього слуху також стимулюють наступні форми роботи: транспозиція по пам'яті знайомих творів, гра по слуху відомих мелодій, а також створення музики й імпровізування (не тільки за роялем, а й без нього — за допомогою голосу). Важливо, щоб викладач привчив учня використовувати під час вивчення музичних творів прийоми роботи, що стимулюють внутрішній слух. Такими є: внутрішнє «програвання» перед виконанням перших тактів твору; виконання акомпанементу одночасно з мелодією, що уявляється внутрішнім слухом і навпаки — розучування твору по нотах без фортепіано, а також без нот і без інструменту.

Разом зі слухом, важливо розвивати відчуття метроритму. Ритм є одним з найважливіших елементів музичної мови. Г. Смаглій вказує на домінантне значення ритму в музиці. «Ритм — одне з першоджерел музики. Це організація у часі звуків та пауз на основі взаємодії їх тривалостей у певних темпових рамках» [7, с. 126]. Він має велике значення в творах моторного характеру, де створює не тільки музичний образ, а й часто виконує роль формотворення. Але й у кантиленних творах ритм є важливим елементом, оскільки часто в повільних ліричних творах можна знайти доволі складні ритмічні мотиви, що включають в себе квінтолі, септолі, поліритмію та поліметрію, опануванню яких потрібно приділити більше уваги. Особливо складною в цьому відношенні є творчість композиторів-романтиків, зокрема Ф. Шопена та Ф. Ліста. Ритм тісно пов'язаний з метром. Механічність виконання походить від рівномірного чергування сильних часток метру. Виховання художнього виконавського ритму є однією із задач викладача. Студента слід вчити виконувати твір не «по тактах» а «по фразам» щоб запобігти механічному виконанню.

Велике значення для музиканта має музична пам'ять. Учень з гарною пам'яттю має певні переваги. Він набагато швидше вивчає твори і накопичує технічні прийоми та музичні враження, що надає йому

можливість більше приділяти уваги створенню музичного образу під час виконання. Музична пам'ять — це комплексне поняття, що включає слухову, рухову, логічну, зорову та інші різновиди. Викладач має вивчати особливості пам'яті учня, створити умови для її успішного розвитку. Важливо, щоб у музиканта були розвинені хоча б 3 види пам'яті: слухова, що є основою для успішної в будь-якій області музичного мистецтва, логічна — яка пов'язана з розумінням змісту музичного твору, закономірностей розвитку думки композитору, та рухова, що є важливою для виконавця-інструменталіста. Частими є випадки, коли один з видів пам'яті є домінуючим і він гальмує розвиток інших. Таке можна спостерігати, коли активно використовується рухова і слухова пам'ять, а логічна відходить на другий план. В таких випадках нерідко бувають моменти, коли твір забувається від хвилювання під час підсумкового виконання. Учень зупиняється в середині твору і не може продовжити грати далі, оскільки логічна пам'ять для вивчення композиції не застосовувалась. Таким чином викладачу слід вимагати від студента вивчати програму настільки, щоб можна було виконати кожний твір з будь-якого місця, проспівати його мелодичні контури. Якщо твір був вивчений переважно за допомогою рухової пам'яті, таке завдання не може бути виконаним. Для викладача важливим є виховання впевненості в тому, що твір, вивчений за допомогою логіки, слуху й «пальців» забути дуже важко. Чим більше студент зможе заглибитись в музичний твір — в логіку мелодичного, ладогармонічного і поліфонічного розвитку до всіх найдрібніших деталей тексту — тим краще він запам'ятає його. Також корисним є вивчення напам'ять окремих елементів музичної тканини — голосів поліфонічного твору, партії супроводу в деяких творах з гомофонно-гармонічною фактурою. Існує нерозривний зв'язок між якістю слухання музики і ступенем її знання. Вивчення фрагментів та окремих елементів твору сприяє кращому його розумінню. Існують довільне та мимовільне запам'ятовування. Мимовільне найбільш сильним є в дитинстві і потім поступово згасає. Довільне запам'ятовування має відбуватись на основі діяльності різних видів пам'яті. Одним з важливих факторів є точне відтворення тексту з усіма вказівками під час гри напам'ять. Розвиток творчих навичок також є однією з важливих для студента, що опановує гру на фортепіано. Розвинення творчих навичок робить учня більш підготовленим до практичної діяльності. Викладачу на диригентсько-хоровому й вокальному відділах в першу чергу слід звертати увагу на імпровізування та створення

фортепіанного супроводу до мелодій. Імпровізація в наш час є дуже актуальним і корисним вмінням. Т. Пістунова влучно відмічає: «Музична імпровізація забезпечує набуття умінь осмисленої вільної інтерпретації музичних творів різних епох, стилів та жанрів, емоційного комфорту під час концертного виконання» [4, с. 88]. Також важливо навчити студента підбирати на слух прості мелодії популярних пісень, грати супровід в 2–3 різних стильових напрямках поп-музики. Особливо це буде корисно для вокалістів. Творчу роботу учнів слід коректно спрямовувати. Спочатку учням можна давати прості завдання — продовжити мелодію за її початковими фразами, реченнями. Потім — гармонізація таких мелодій, створення фактури супроводу, бажано 2 варіанти в різних стилях. Пізніше, коли учень опанує такий тип komponування, можна створювати невеликі періоди. Корисним є створення періодів в різних стилях — віденський класицизм, романтизм, або імітуючи авторський стиль конкретного композитора — Вагнера, Шопена, Сильвестрова та інших, чий творчий почерк є яскраво індивідуальним та впізнаваним. Але на усіх етапах творчих вправ важливо виховувати самоконтроль. Як зазначає В. Подвала «Навчіться пояснювати, чому ви зіграли (або написали) так, а не інакше, і що вийде, якщо зробити по-іншому? Завжди спробуйте скласти різні варіанти і вибирайте найкращий з них» [5, с. 4]. Всі зазначені форми роботи допоможуть виявити й розвинути творчі здібності учня, які в подальшому допоможуть розкривати найбільш повно образність репертуару з фортепіано.

Заняття з фортепіано мають бути побудованими відповідно складеного викладачем індивідуального плану. Складання індивідуального плану — відповідальний етап педагогічної роботи. В ньому вагома частка — це правильно підібраний репертуар. Вдалий підбір репертуару сприяє швидким успіхам учня. Під час вибору репертуару слід зупинитися на тих творах, що допоможуть розвинути найкращі якості студента. Слід обирати репертуар, враховуючи музичні смаки учня, ступінь його підготовки та здібності. Зазвичай, зацікавлені учні з яскраво вираженими смаками часто мають намір зіграти певні твори. Учні із середніми здібностями викладачу слід допомогти сформуванню свого відношення до музики, в результаті якого з'явиться тягіння до певних творів. Для цього важливо створити умови для того, щоб учень почав прослуховувати багато музики і отримав широкі можливості для вибору творів. Таке заохочення пробуджує більш живе відношення до занять музикою й роботі над обраним твором,

а ще сприяє розвитку індивідуальності. Заохочення самостійності учня в цій галузі пробуджує живе ставлення до занять музикою та роботи над обраним твором. Крім того, воно сприяє розвитку індивідуальності. Обираючи репертуар, слід систематично розширювати кругозір, але при цьому не можна перевищувати труднощі. Викладач має ознайомлювати студента з важливішими стилями, жанрами, формами, творчістю найбільш значущих композиторів. Студента потрібно долучати до засобів виразності сучасної музичної мови. Серед таких засобів є: сучасні композиторські техніки, нетрадиційні методи нотації, літерно-цифрові позначення акордів в джазі, рок і поп-музиці. Під час вибору п'єс, необхідно звернути увагу на те, щоб деякі з них були кантиленного типу, й під час їх виконання потрібно було користуватись педалізацією. Важливо обирати етюди, де використовуються основні види фактури. Поліфонічні твори до програми краще обирати різножанрові: це можуть бути інвенції, частини Французьких сюїт Й. С. Баха або поліфонічні твори ХХ–ХХІ століття. Серед сонат, сонатин або концертів, краще обирати одну з частин. Після того, як буде повністю обрана програма, слід співставити її з минулорічною: вона не може бути тотожною. Реалізація плану виховання й навчання студенту протікає в значній мірі під час практичних занять. Кожний урок може бути розглянутий як одна з ланок загального ланцюга навчального процесу. Урок з фортепіано має включати різні форми роботи: гра гам і різних вправ (арпеджіо, акордів), перевірка домашнього завдання, робота над виконанням творів в класі і додаткові завдання — читання з листа, підбирання відомих мелодій, створення супроводу до мелодій. Робота над творами в класі — це не тільки прослуховування їх і висловлювання зауважень з приводу їх виконання. Важливо, щоб учень у присутності викладача знайшов необхідну звучність, домігся кращого втілення форми, гарної педалізації та ін. В процесі такої роботи поступово конкретизується авторський задум в цілому і з'являються окремі деталі, які до цього часу не були почуті й виділені більш рельєфно. Таким чином виникає можливість практично навчити студента основним принципам роботи над твором й подоланню різних складностей. Разом з вивченням творів з програми на кожному уроці необхідно займатись читанням з листа. Для цього необхідно обирати доступні та яскраві п'єси, що будуть цікавими для учня.

Форми проведення уроку є доволі різноманітними. Викладач часто сам обирає методи роботи з учнями в залежності від своїх смаків,

методичних принципів, виходячи з індивідуальних особливостей учня. Але незважаючи на можливість варіювання форм роботи, існують загальні принципи побудови й проведення уроку. Першим постає питання послідовності роботи над навчальним матеріалом. Найбільш логічно притримуватись якогось порядку: на початку уроку грати вправи, потім працювати над тим твором, якому треба приділити більше уваги. Читанню нот з листа краще приділити увагу в середині уроку, а творчим завданнями — в кінці. Перевірка домашнього завдання має бути побудована наступним чином. Викладач має прослухати все, що підготував студент до кінця. Педагог таким способом налаштовує учня на необхідність зіграти все без зупинок, завдяки чому він концентрує всі сили і виховує виконавські якості. Слухаючи студента важливо запам'ятати всі особливості його гри, вказати на всі недоліки й переваги. Спочатку треба звернути увагу учня на найголовніше — загальний характер виконання, важливі деталі, серйозні помилки. На уроці використовують методи, що допомагають учню зрозуміти характер музики й досягти необхідних результатів. Частіше за все це програвання викладачем твору повністю або його фрагменту з вербальними поясненнями. Програвання твору є важливим тому, що зміст будь-якого твору не можна передати іншим способом. Також під час програвання можна краще спостерігати за постановкою рук, педалізацією, координацією, що не завжди можна спостерігати в результаті перегляду відеозапису. Переваги цього методу ще й в тому, що можна складний фрагмент твору показово виконати в повільному темпі для кращого розуміння. Також слід зазначити, що яскраве інтерпретування твору педагогом може надихнути учня на створення своєї оригінальної версії. Виконувати повністю твір викладачу перед студентом краще на самому початку — для ознайомлення з ним, або в кінці — щоб краще опанувати образ і форму. Програвання фрагментів твору має значення в процесі навчання на середньому етапі. Якщо учень має достатній досвід, треба давати можливість студенту самостійно ознайомитись з твором, щоб розвивати його ініціативу. Другим шляхом розкриття змісту твору є вербальні пояснення. Викладач має розповідати про музичний твір образно, поетично, щоб захопити студента. Також корисно залучати учня до створення яскравих вербальних образів, порівнянь. Якщо педагог розуміє, що учень не відчуває музику, яку виконує на фортепіано і вона звучить невиразно, доречно надихнути його на створення своєрідної «програми», а потім разом з ним



конкретизувати її, залучаючи художню фантазію. Під час такої взаємодії часто вдається швидко зацікавити студента і досягти потрібної художньої виразності у його виконанні. З учнями, що мають високий рівень підготовки можна використовувати образні порівняння, що стосуються характеру звуку, різних деталей або концепції цілого твору. Під час роботи зі студентами важливо обговорювати питання стилю композитора. Авторський стиль спирається на історичний, національний та стиль композиторської школи, як зазначає В. Москаленко «У музичній практиці склалося поняття, обсяг якого є сумірним з масштабом значної творчої особистості. Це — поняття індивідуального музичного стилю» [2, с. 115]. Розкриваючи під час роботи над яким-небудь твором найбільш суттєві риси творчості композитора, викладач допомагає учню в майбутньому вирішувати завдання в інших творах того ж автора. При цьому слід пам'ятати, чим значнішим є твір, тим він є більш індивідуальним. Разом з виконанням і вербальними поясненнями викладач може застосувати прийом «диригування» з підспівуванням. Цей метод може впливати на учня під час виконання програми. Використання зазначених методів та їх органічне поєднання в процесі роботи створює передумови для успішного рішення багатьох виконавських задач. Викладачу треба бути впевненим, що учень чітко собі уявляє обсяг матеріалу, який необхідно вивчити й характер роботи з ним. Кожна з форм роботи має бути оцінена педагогом, а отримані накопичувальні бали будуть додаватись до загальної оцінки з практичних занять. Успішне проведення уроку залежить від того, наскільки творчо займається викладач. Творчий стан під час педагогічної роботи характеризується ступенем захоплення процесом занять й максимальною концентрацією уваги на ньому. Викладач має викликати інтерес до занять. Під час виникнення такого бажання в кожному випадку педагогічної практики можна знайти щось цікаве і замість монотонного повторення треба спрямувати увагу на виявлення причин помічених недоліків, поставитися до труднощів як до творчих задач. В результаті студент в знайомому вже творі відкриє для себе нові деталі й нові можливості його інтерпретації.

Важливу роль у заняттях фортепіано грає виконання домашніх завдань. Студенту слід дотримуватись регулярних занять з певною послідовністю. Робота за фортепіано потребує великої розумової напруги, тож для неї краще використовувати першу половину дня. Крім відвідування занять й виконання завдань студенту необхідно

відвідувати концерти, переглядати відео, слухати аудіозаписи, працювати з літературою, що надає відомості про композиторів, музичні стилі, жанри й різні композиторські техніки й національні школи. Це призведе до підвищення не тільки виконавського, але й загального культурного рівня учня. Дуже важливим для учня є правильний розподіл часу між різними формами самостійної роботи. Напрацювати такі навички можна в процесі власних щоденних занять з фортепіано. Викладач має керувати такими процесами правильним проведенням уроку й раціональним розподілом часу на ньому надати гідний приклад учню.

Завданням музиканта є глибоке проникнення в суть музичного твору і створення його інтерпретаційної версії. «Необхідність правильно інтерпретувати композиторський задум, яка залишається чи не найважливішою у виконавському процесі, тісно пов'язана зі знанням авторського стилю, специфіки його світобачення» [6, с. 58]. Створення справжнього художнього образу передбачає не тільки слідування авторському тексту, а й емоційність виконання. Важливою рисою виконавця є виявлення найбільш суттєвих рис образності твору. Вони мають бути розкриті інтерпретатором настільки рельєфно з одного боку й природно з іншого в настільки переконливій формі, щоб твір не здавався слухачу штучним й перебільшеним. В. Москаленко вважає, що музикант-інтерпретатор має уявити, ніби він є автором виконуваного твору для досягнення такої мети. І дійсно, для «споріднення» з музикою нема кращого методу, ніж уявити себе творцем певної композиції. В результаті такого споріднення формується справжнє розуміння виконуваної композиції. «Ми визначаємо розуміння як усвідомлене осягнення суттєвих властивостей музичного твору, які роблять його унікальним явищем у системі художньої творчості» [2, с. 74].

Необхідність заглиблюватись в сутність музичного твору має підтримуватись викладачем на протязі всієї роботи над ним. Це сприяє поліпшенню якості виконання й оберігає від звикання до твору і втрачання інтересу до нього. Справжній творчий процес вивчення музичного твору являє собою органічне поєднання інтуїції й логічного осягнення. Занурення в суть твору передбачає вникнення в особливості його мелодії, поліфонії, ладової і гармонічної побудови, форми, фактури й інших засобів музичної виразності. Музика — це мистецтво, що розгортається у часі, тому питання розвитку музичного матеріалу набувають особливого значення. Підтримання

темпоритму є одною з важливіших виконавських задач. Розповсюдженою учнівською помилкою є невміння зрозуміти хід думок автора й передати їх логіку. При виявленні розвитку слід враховувати усі елементи виразності в їх взаємодії і в той же час досягнути відносне значення кожного з них в тому чи іншому розділі твору з тим, щоб привчити учня в першу чергу зосереджувати увагу на самому головному. Паралельно з проникненням в зміст твору і створенням на цій основі виконавського задуму йде процес його реалізації. Втілення художнього образу відбувається в тісному зв'язку з пошуками необхідного для неї звучання. Успішна робота над звуком й іншими компонентами художнього образу можлива лише тоді, коли виконавець розуміє якої мети йому слід досягнути і що йому не вдається. Для цього студенту потрібно знати музичний твір у всіх його деталях і періодично записувати своє виконання на диктофон, щоб мати можливість послухати себе «зі сторони». Після прослуховувань власних записів учню потрібно проаналізувати свої досягнення і помилки. Звертати увагу студента на це треба шляхом відповіді на низку питань, причому слід конкретизувати не тільки невдачу, а й виявити її причину. Краще за все вчити твір поступово, поділивши його на розділи. Останній етап роботи над твором полягає в «складанні» окремих побудов в єдине ціле й оволодіння формою й змістом. Виконання цих задач потребує програвання всього твору в необхідному, справжньому темпі від початку до кінця. Але багаторазове програвання «в темпі» може призвести до «загравання», тому систематично треба повертатись до виконання у повільному темпі. Якщо «загравання» вже відбувається, потрібно виявити, що саме не виходить і працювати над цим місцем окремо. На останньому етапі, поряд з охопленням твору в цілому, слід продовжувати роботу над окремими, найбільш складними деталями, де з'являються неточності. При завершенні роботи над твором необхідно зосередитись на виявленні формі: деякі побудови слід висунути на перший план, а інші — на другий. Велику роль відіграє виявлення кульмінацій в окремих розділах та головної кульмінації твору.

Однією з найважливіших навичок є оволодіння читанням з листа. Під час читання з листа виконавець намагається охопити твір «в цілому». В такій формі роботи треба звертати увагу на найголовніше в творі, а деталі — другорядні голоси, менш значні звуки в акордах, тонкі відтінки — можуть залишатися не в полі зору учня. Під час читання з листа треба намагатись зіграти твір без зупинок, в тем-

пі, наблизеним до справжнього. Зовсім інші цілі переслідуються під час розбору твору. Якщо учень знаходиться на стадії розбору, передбачається, що він вже має загальне уявлення про музику і його увага спрямована більшою мірою на виявлення деталей. Вся музична тканина розглядається детально: не пропускається ні один звук, ні один штрих, ні один динамічний відтінок й позначення аплікатури. В усьому цьому виконавець намагається встановити внутрішній зв'язок між всіма складовими твору. Звідси витікають й методи прочитання тексту під час розбору твору. Композиція програться повільно, в тому темпі, в якому виконавцю легко охопити всі необхідні деталі. Зазвичай виникає необхідність частих зупинок, повернення до одного й того ж самого місця, обмірковування того, що було зіграно. Учні з недостатньою підготовкою повинні окремо розбирати мелодію і супровід твору з гомофонно-гармонічною фактурою, а з поліфонічною — окремо по голосах.

Виховання навички якісного розбору й читання з листа має бути в центрі уваги викладача. Важливо, щоб він поступово ознайомив учня з основними принципами методики розбору і читання з листа, і перш за все, виховував осмислене відношення до тексту, привчав не тільки бачити всі позначення, але й чути в них музичний сенс. Для виховання навичок читання нот важливо привчити учня попередньо переглядати новий текст очима. Студенту потрібно усвідомити будову твору, зрозуміти, де мелодія, де супровід, як розподіляються голоси між окремими руками. Під час переглядання тексту необхідно одночасно подумки прослуховувати музичний твір. Це не тільки допоможе краще уявити характер твору, а й буде сприяти розвитку внутрішнього слуху. Коли після такого попереднього ознайомлення з п'єсою, студент буде починати її виконувати на фортепіано, треба порекомендувати йому охопити якомога більший фрагмент нотного тексту. Вміння «дивитись наперед» і водночас слухати є особливо важливим під час читання з листа, але воно необхідно й під час розбору твору. На заваді цього є не тільки недостатнє орієнтування в тексті, а й страх грати, не дивлячись на клавіатуру. Під час розбору нотного тексту учню важко розподілити увагу на декілька об'єктів, хоча саме цього потребує осмислене читання нот, оскільки навіть під час розбору однієї мелодії слід зосередитися і на звуковисотному і на ритмічному боці, і на фразуванні, і на характері звучності, і на аплікатурі. Викладачу важливо виховувати комплексне сприйняття усіх потрібних елементів в їх органічній єдності.

Під час розбору твору й читання з листа необхідно разом з мелодією правильно розібрати її ритм. Зазвичай допоміжним засобом під час читання ритмічно складного тексту є прораховування з «і» подумки як допоміжний засіб для розуміння ритмічних співвідношень. Якщо разом зі складним ритмом зустрічається мордент або групето, потрібно спочатку вчити ритмічний малюнок без нього, а потім з ним. Розповсюдженими ритмічними складностями є місця, де частки такту послідовно поділяються на парну і непарну кількість тривалостей. В таких випадках прийом дроблення на дрібніші тривалості не може бути використаний. Тут важливо вміти вільно ділити одну й ту саму часову одиницю на різні ритмічні фігури. Складне завдання являє собою виконання поліритмічних поєднань голосів, як зазначає Г. Смаглій: «У багатоголосній музиці, де взаємодіють кілька ритмічних ліній, використовуються як основні, так і особливі види поділу тривалостей. Поєднання основних і особливих видів тривалостей у ритмічному рисунку різних голосів дво- або багатоголосся називається поліритмією. Поліритмія з великим контрастом ритмічних одиниць може справляти враження політемповості, тобто сполучення різних темпів» [7, с. 133]. Оскільки поліритмічні фрагменти твору є складним завданням для учня, викладач спочатку має сам виконати такий фрагмент в оригінальному й повільному темпі. Потім студент сам повинен відтворити цей фрагмент. Педагогу слід порекомендувати йому переключати увагу з одного голосу на інший для того, щоб рух був рівним. Якщо учню не вдається зіграти поліритмічний епізод 2 восьмих тривалості в одному голосі і тріоль восьмими в іншому — можна йому порекомендувати вчити цей фрагмент окремими руками. Коли рух окремих голосів буде автоматичним, можна зіграти їх разом.

Багато учнів під час розбору твору грають невірні ноти. Для боротьби з цим недоліком слід звернути увагу на розвиток слуху і на музично-теоретичну освіту учня. Разом з цим педагогу потрібно розповісти студенту, в яких місцях частіше за все під час розбору виникають фальшиві звуки і де треба бути уважнішим. Серед типових помилок є: велика кількість випадкових знаків, нот на додаткових лінійках, складна ритміка, зміна ключів, тональностей та невірна аплікатура. Завданням педагога є пояснення студенту її логічності. Іноді можна давати учню завдання поставити свою аплікатуру в новому творі, де її нема. Розбір твору, яким закінчується перший етап роботи над ним, не означає припинення вивчення тексту. Над твором треба працювати

систематично після того, як він добре вивчений на пам'ять. Повертаючись потім до гри по нотах, виконавець починає помічати нові, важливі подробиці, які раніше не побачив. Потрібно весь час вчитуватись в авторський текст на протязі всієї роботи над твором.

## **§ 2. Специфіка формування навичок фортепіанного виконавства**

Більшість музичних творів написані в гомофонно-гармонічній фактурі, де основним засобом музичної виразності є мелодія. Їй потрібно приділяти якомога більше уваги під час роботи над твором. Цей процес передбачає вивчення провідного голосу, розуміння логіки мелодичного розвитку, відчуття руху мелодичної енергії, інтонаційних тяжінь, кульмінації, зміни фаз емоційної напруги й ослаблення. Репертуар студента має включати твори з мелодіями різних типів — пісенні, танцювальні, скерцозні та ін. Особливу увагу слід приділяти кантиленним мелодіям. Вони часто ознайомлюють з найважливішими елементами виразності, що увійшли в інструментальну музику з вокальною. Мелодії такого типу долучають до мистецтва «співу» на фортепіано і є кращим матеріалом для розвитку навички гри легато. Під час вивчення мелодії, її слід розділити на фрази і пов'язати з диханням. Також корисно під час розучування кантиленної мелодії співати. Досягти гри легато буде таким чином легше — студент просто буде намагатися імітувати спів на інструменті. Під час розбору нотного тексту необхідно слідкувати за лігами і відтворювати авторський текст. Якщо вони відсутні в нотах, можна самостійно вирішити питання початку і кінця фраз. При цьому важливо ознайомитись з інтонаційною виразністю мелодій. На основі цього виховується уявлення про органічний зв'язок звуків в середині фраз. Важливо, щоб учень навчився розпізнавати виразний сенс окремих інтонацій, наприклад, низхідну секундову інтонацію «подиху», що набула статус лейтінтонації печалі. Такі інтонації та особливості їх інтонування почнуть накопичуватись у студента і створять його музичний тезаурус. Наступний етап ознайомлення з фразуванням — зняття руки при деяких штрихах (закінчення фраз, короткі ліги). Це необхідно вчасно робити в танцювальних, маршоподібних і мелодіях народного типу. Зняття руки підкреслює жартівливий характер в гуморесках, скерцо. В мелодіях пісенного характеру зняття руки буде логічним в кінці фрази. Складність є в комбінуванні поєднання довгих звуків з наступними короткими.

Тут важливо не знімати руку швидко, а дослухати довгі звуки. Дуже важко буває досягти зв'язності виконання під час повторюваних звуків легато. Часто в таких місцях відчувається розрив мелодії. Для подолання таких складностей необхідно, щоб учень відчув в кожному конкретному випадку характер мелодичного руху: можливо, тут присутні підйом або спад динамічної хвилі, і рух відбувається до останнього звуку. Під час виховання інтонаційного слуху в процесі роботи необхідно привчити учня відчувати всі ладотональні тяжіння, виразний сенс опорних звуків, ввідних тонів, альтерацій.

Розвиток навиків легато залежить в першу чергу від наявності відповідних звукових уявлень й уміння слухати реальний результат свого виконання. Викладачу потрібно продовжувати цю роботу на всіх етапах навчання студента. Педагог має спочатку на простих мелодіях показувати учню процес зв'язування звуків. Краще всього розвивати навички гри легато на основі виховання інтонаційно-слухових уявлень. Особливу увагу слід приділити різного типу виразним поспівкам та інтонаційним зворотам з пісень та п'єс ліричного характеру. Такими є твори українських композиторів — прелюдії І. Карабиця, твори для фортепіано В. Сильвестрова. На такому матеріалі учню легше уявити зв'язок між окремими звуками мелодії. Також корисно відокремлювати деякі звороти, що є інтонаційно рельєфними, з яскраво вираженими тяжіннями, і працювати над ними окремо, намагаючись якомога більшої виразності в їх передачі та злиття окремих звуків. Учень повинен знати, що в межах легато є свої градації ступеня зв'язності. Ступінь довершеності легато залежить від знаходження учнем доцільних рухових прийомів. В більшості випадків потрібно досягати плавного опускання пальців і невеликих об'єднуючих рухів руки, коли учень уявляє ряд звуків як єдину мелодичну лінію. Також необхідно підібрати відповідну аплікатуру. Робота над мелодією в цілому передбачає усвідомлення її розвитку, розчленування на окремі побудови й визначення їх важливості. Для студента буде корисним усвідомити в окремих побудовах найбільш важливі звуки — від інтонаційних точок до головної кульмінації. Це сприяє злитості музики. Не менш важливим є відчуті і передати цезури — моменти «дихання» між окремими фразами. Задача викладача — пояснити принципи формоутворення в кожному конкретному випадку, в кожній композиції. Під час пояснення можна залучати порівняння з мовним синтаксисом, і похідним від нього музичним. Викладачу можна дати студенту самостійне завдання з аналізу

періоду виконуваного музичного твору, розібратись з розподілом на речення, фрази, характером кадансів. Також важливо звернути увагу учня на узагальнюючі побудови, що мають велике значення для виконання всіх мелодій. Під час роботи над мелодією учню перш за все важливо відчутти основну ключову інтонацію твору, її характер. Правильне відчуття цієї інтонації надасть виконанню природну спрямованість. Це допоможе побудувати кульмінації наступні за ними мелодичні спади. В результаті правильного прочитання музичного синтаксису можна виділити кульмінаційні зони, спади, формування нових кульмінацій, розробкові розділи та ін. Це призведе до досягнення учнем хвилеподібного розвитку мелодії зокрема і музики в цілому. На основі кожного музичного твору викладач може сформувавши для студента виконавський план. Задача складання такого плану є ускладненою в тих випадках, коли композитор не дає в нотному тексті багато позначень штрихів, динаміки, фразування на інших параметрів, що надають можливість краще зрозуміти форму композиції. Такого типу складності виникають іноді під час визначення головної кульмінації твору. Зазвичай, в невеликому творі можна знайти одну головну кульмінацію, але в творах великої форми зустрічаються багато місцевих кульмінацій, які підпорядковуються головній. Визначити значимість кожної з таких кульмінацій необхідно для складання виконавського плану і вірного виконання всього твору. Основна складність полягає в виявленні особливої напруги всього мелодичного розвитку і необхідності досягти інтенсивності звучання кульмінацій — особливо головної. Значну складність являє собою не тільки правильний розрахунок накопичення звукової енергії під час підйомів, але й здійснення рівномірного динамічного спаду, оскільки він відбувається на значних відрізках мелодичної лінії. Велику роль в розвитку мелодії відіграє не тільки динамічна, а й темброва сторона виконання. Під час інтонування мелодій кантиленного типу краще за все імітувати звучання скрипки або віолончелі, що допоможе зробити звук більш плавним. В усіх творах, де необхідно виконати співучу мелодію, слід грати повним, плинним звуком, що відтворюється пластичними незагальмованими рухами руки з використанням її ваги (ступінь насиченості звучання визначається характером музики). Причому необхідно уникати з одного боку скрутості м'язового апарату, а з іншого — занадто великої його розслабленості. Це відображається на звуці таким чином, що в першому випадку він стає жорстким, а в другому — важким.



Краса і наспівність мелодій залежить не стільки від сили, з якою вони виконуються, скільки від співвідношення звучності всіх елементів музичної тканини. Особливо важливо прислухатись до ансамблю голосів в моменти появи довгих опорних звуків. Треба прагнути, щоб вони рельєфно виділялись на тлі супроводу. Важливо відмітити, що бас як основу гармонії треба грати більш насичено, ніж середні голоси в гомофонно-гармонічній фактурі. Виключенням є випадки, коли середні голоси настільки значимі інтонаційно, що їх висувають на передній план. Багато виконавських прийомів, що застосовують під час роботи над кантиленними мелодіями, можна використати й для мелодій інших типів. Для виконання мелодії речитативного типу вирішальну роль грає інтонаційна виразність, вміння передавати сенс мелодичних зворотів, що відтворюють мову. Ритмічна свобода, імпровізаційність виконання не повинні порушувати єдність мелодичного розвитку. Досягненню його, як і в кантиленних мелодіях, сприяє правильна уява про найважливіші опорні точки і головну кульмінацію. Закономірності розвитку, властиві кантилені, притаманні в більшій мірі і танцювальним мелодіям. Але в них інтонаційна виразність має зазвичай специфічний пластичний характер. Ця пластика може проявлятися різноманітно. Наприклад, вальс і босанова — мають танцювально-пластичні мелодії. В них поєднуються іноді кантиленне начало з танцювальною типовою ритмічною формулою.

Під час роботи над твором також слід приділяти увагу ладотональним і гармонічним засобам виразності. Це необхідно не тільки для виконання твору з програми, але і для розвитку ладогармонічного мислення. Виховання відповідних слухових уявлень є однією з самих складних задач фортепіанного навчання. Учню з недостатньо розвинутим ладогармонічним слухом буде недоступно якісно виконувати інструментальну музику, особливо новітні стильові напрями. Під час розбору нотного тексту слід якомога краще уявити собі ладотональність твору. У подальшій роботі над твором учню необхідно прислухатися до ладотонального розвитку музики. Важливо, щоб накопичення слухових вражень поєднувалось з їх осмисленням, для чого потрібно більш докладно розкривати учню особливості ладотональної організації творів. Досить довго викладання обмежувалось видами мажору і мінору, але в теперішній час цього недостатньо. Важливо ознайомити студента не тільки з ладами народної музики, а й з штучними ладами, що присутні в сучасній композиторській. Серед творів, що містять в собі оригінальну ладову палітру можна

порекомендувати для вивчення студентами диригентсько-хорового та вокального відділів фортепіанні прелюдії К. Дебюссі, п'єси Ф. Пуленка, збірник фортепіанних мініатюр «Мікрокосмос» Б. Бартока. В цих творах широко використовуються лади народної музики. Прикладом використання штучних ладів є твори О. Мессіана.

Робота з мелодією є одним з важливих завдань для студента, що опановує гру на фортепіано, але не менш важливим є розкриття виразних можливостей гармонії. Одна з ключових ролей гармонії — створення стану нестійкості за рахунок використання дисонансів і спокою (консонансів). Важливо, щоб студент прислуховувався до окремих гармонічних сполучень, заглиблювався в логіку гармонічного розвитку й прагнув зрозуміти його виразний сенс. Деякі твори можна спочатку грати як гармонічну схему після попереднього аналізу. Таке завдання є дуже корисним для студентів. В процесі розгляду логіки гармонічного розвитку викладач має надати відомості про будову акордів і їх функційну взаємозалежність. Особливо це стосується акордів нетерцієвої будови, поліакордів, кластерів. У студентів необхідно розвивати інтерес до осмислення гармонічної мови. Поряд з цим важливо активізувати слухове сприйняття властивих йому виразних засобів і закономірностей. В міру свого розвитку студенти мають можливість ознайомитися з особливостями гармонії в творчості композиторів різних епох і стильових напрямків. Викладачу також потрібно продемонструвати виразні засоби гармонії, що використовують у характерних образах. Якщо йти таким шляхом — від образного змісту твору, легше прийти до розуміння виразного сенсу усіх елементів музичної мови, і, в першу чергу, гармонії.

В репертуар студента, що вивчає курс фортепіано, входять поліфонічні твори. Це висуває перед учнем важку задачу одночасного проведення декількох голосів та їх поєднання в єдине ціле. Якщо виконавець не має розвинутого поліфонічного слуху і навичок гри поліфонії, його виконання не буде художньо повноцінним. Досить часто в такому виконанні відсутня необхідна рельєфність відтворення окремих елементів тканини. Значення окремих голосів є різним в творах підголоскового, контрастного та імітаційного видів поліфонії. В основі підголоскового виду поліфонії, що розповсюджений в українських народних піснях є розвиток головного голосу (в пісні — заспіву). Інші голоси, що виникають як відгалуження, мають більшу чи меншу самостійність. Іноді вони лише повторюють з невеликими видозмінами основну мелодію, розвиваючись паралельно з нею. В інших випадках

підголосок більше відрізняється від основного голосу, наближаючись до нього тільки в загальних контурах розвитку (в кульмінаційних звуках, кадансах). І в першому і в другому випадках підголоски сприяють збільшенню загальної розспівності мелодичного розвитку. На відміну від підголоскової, контрастна поліфонія заснована на розвитку таких самостійних ліній, для яких спільність походження від одного мелодичного джерела не є характерною і визначальною ознакою. Зазвичай учні опановують контрастну поліфонію переважно на зразках творів Й. С. Баха. Імітаційна поліфонія базується на послідовному проведенні в різних голосах однієї мелодичної лінії (канон) або одного мелодичного фрагменту — теми (фуга). Незважаючи на те, що в імітаційній поліфонії всі голоси рівнозначні, все ж в різних побудовах окремі голоси грають різну роль. В фузі і її різновидах (фугета, інвенція) ведуча роль зазвичай належить голосу, що виконує тему, в каноні — голосу, що містить найбільш індивідуалізовану частину мелодії. Виконавцю слід більше виділяти голоси, які виконують ведучу роль, а коли у нього паузи або витримані звуки — підкреслювати більш рухливі голоси, віддаючи перевагу тим, хто виконує тематичний матеріал або його варіативний різновид. В творах гомофонно-гармонічної фактури провідна роль належить мелодії, а супровід доповнює образ, що створює мелодія. Іноді він виконує функцію фону. В багатьох випадках в супроводі можуть виникати самостійні мелодичні утворення. Вони сприяють посиленню наспівності мелодії і всієї тканини в цілому і збільшує загальну наспівність твору. В таких випадках необхідно зробити детальний інтонаційний аналіз фактури, виділити зони з тематичними елементами або з найбільш привабливими контрапунктами і підкреслювати їх по черзі, якщо в мелодії наявні витримані звуки, паузи, або відбувається багаторазове повторення. В деяких випадках доповнюючі мелодичні лінії набувають настільки значну самостійність, що утворюють з основною мелодією як би дует рівноправних за виразністю голосів. В деяких випадках в творах гомофонно-гармонічного складу рівноправність голосів обумовлена імітаційним проведенням тем. Такі твори слід виконувати за правилами виконання поліфонічної фактури — виділяти тематичні утворення, а за їх відсутністю — більш рухливий голос. Окремі голоси або елементи музичної тканини нерідко розрізняють за інтенсивністю розвитку. Зустрічаються чимало випадків розбіжності кульмінаційних звуків, а відповідно, й динаміки. Особливо часто це відбувається в поліфонічних творах і становить складність у виконанні, особливо,

якщо 2 голоси необхідно виконувати однією рукою, або один голос переходить в різні регістри і для зручності виконання розподілений між лівою і правою руками. Голоси, що притаманні різним шарам фактури, зазвичай відрізняються і в темброво-динамічному відношенні. Виконавцю на фортепіано необхідно привчати себе мислити різними тембрами симфонічного оркестру або мішаного хору задля відтворення програмної музики. Мелодію часто краще грати світлим звуком, а для нижніх голосів слід використовувати насичений оксамитовий звук. Щоб досягнути такого ефекту потрібно застосовувати виконання вільною рукою з вагою «від плеча» із зануренням пальців у клавіші, а супровід — легко, тільки одними пальцями. Чимале значення для органічного поєднання усіх елементів тканини твору має характер звучності обох голосів в партії лівої руки; вони повинні звучати м'яко, але бас — більш насичено. Рельєфне виділення басів в багатьох творах гомофонно-гармонічного складу грає важливу роль. Це потрібно, перш за все, щоб надати основу гармонії. Також це потрібно, щоб надати більше наспівності мелодії, особливо коди бас знаходиться в низькому регістрі на далекій відстані від мелодії.

Необхідно пам'ятати про темброві контрасти в поліфонічних творах. Досить часто саме в творах цього типу учні сприймають відмінність голосів лише за динамікою. Між тим, будь-яку зміну сили звуку важливо завжди пов'язувати з тембровими змінами. В результаті, кожне проведення теми фуги або інвенції повинно мати для учня не тільки динамічну, а й певну темброву характеристику. Важливо, щоб студент сприймав тканину поліфонічного твору як своєрідну барвісту партитуру. Таке подання значно підвищує виразність виконання. Використання темброво-динамічних відмінностей голосів необхідно під час виконання побудов, що засновані на принципі доповнюючої ритміки. Він полягає в тому, що рівномірний рух відбувається не в одному голосі, а переходить по черговому з одного голосу в інший і навпаки. Один голос таким чином ритмічно доповнює інший. В цьому випадку завданням учня є домогтися безперервності руху і разом з тим виявити самостійність голосів шляхом різного виконання їх в темброво-динамічному відношенні, оскільки слухач не відчує поліфонічної природи цієї побудови. В таких випадках важко дотримати почуття міри. Часто студенти грають обидва голоси одним звуком або різниця в звучанні голосів настільки велика, що втрачається відчуття безперервності ритмічного руху. Принцип доповнюючої ритміки широко використовується і в творах з гомофонно-гармонічною фак-

турую. В виконавській практиці іноді зустрічаються складності в поєднанні голосів, що пов'язані з тими чи іншими метроритмічними особливостями твору. Іноді в учнівському виконанні спостерігається зміщення сильних часток такту, якщо супровід починається на сильну частку, а мелодія — з паузи на сильну частку. Якщо студент не застосовує подумки систему рахунку з обов'язковим акцентом на першу частку в кожному такті, слухач починає сприймати сильну частку не там, де вона знаходиться в дійсності і авторський задум спотворюється. Ще одною розповсюдженою складністю для учнівського виконання є різниця в голосах за типами штрихів - легато в одному і стаккато в іншому. Такий тип різних штрихів в сусідніх голосах можна знайти і в поліфонічній і в гомофонно-гармонічній музиці.

Починати роботу над виконанням поліфонії слід з поліфонічних обробок народних пісень, потім переходити до поліфонічних п'єс, потім опанувати поліфонічні жанри доби бароко і поступово збагачувати репертуар студента творами композиторів XX і XXI ст. Під час роботи над поліфонією важливо досягти ефекту одночасного слухання і відчуття кількох рівноправних голосів. Задля реалізації цієї мети перші поліфонічні твори викладачу слід грати і співати разом з учнем — один голос виконує викладач, а інший — студент. Якщо в аудиторії для занять з фортепіано наявні два інструменти, краще верхній голос грати на одному, а нижній — на іншому інструменті, оскільки це надає більшої рельєфності мелодичній лінії і не заважає проведенню голосів у випадку їх перехрещення. На всіх етапах опанування поліфонічною фактурою необхідно намагатися, щоб учень з самого початку якомога краще почув необхідне поліфонічне поєднання. Якщо два голоси проходять одночасно в партії одної руки, можна рекомендувати студенту пограти спочатку ці побудови двома руками: таким чином йому буде значно легше досягти необхідної звучності і ясніше стане мета роботи. Таким самим способом слід вчити фрагменти творів, що засновані на принципі доповнючої ритміки. Після того, як поліфонічне завдання буде усвідомлено, потрібне поєднання буде почутим, слід попрацювати над окремими голосами. Зосереджуючи увагу на кожному голосі, можна краще зрозуміти його розвиток в цілому і у всіх деталях. Необхідно, щоб учень міг зіграти кожний голос від початку до кінця виразно, як самостійну мелодичну лінію. Після уважного вивчення окремих голосів їх бажано вивчити попарно. Причому необхідно уважно слухати, щоб була досягнута певна звукова мета і характер кожної мелодичної

лінії не був втрачений. Для забезпечення необхідного звукового контролю доцільно при з'єднанні голосів грати їх на початковому етапі не від початку до кінця, а окремими невеликими побудовами, повертаючись повторно до найбільш складних фрагментів і граючи їх по декілька разів. Дуже ефективним методом роботи є спів одного голосу і одночасно виконання інших на фортепіано. Також дуже корисним є спів багатоголосих поліфонічних творів хором або ансамблем. Систематичне розучування в класі поліфонічних творів таким шляхом сприяє розвитку поліфонічного слуху і долученню учнів до поліфонії. Іноді корисним є вчити 2 голоси, граючи по чергово в кожному з них тільки ті фрагменти, які повинні переважати за смисловим значенням при двоголосному виконанні. При наявності трьох і більшої кількості голосів доцільно попрацювати не тільки над суміжними мелодичними лініями, але і над кожною парою голосів. Так, у триголосному викладі можна окремо пограти верхній і середній, верхній і нижній, нижній і середній голоси. В подальшому, коли вся тканина поліфонічного твору буде таким чином вивчена і учень зможе виразно грати всі голоси одночасно, необхідно, щоб він час від часу програвав окремі голоси і найбільш складні в поліфонічному відношенні поєднання — в першу чергу ті, де в партії одної руки проходять два або декілька голосів. Без цього, зазвичай, з плином часу виникають неточності в голосоведінні. Дуже корисним є програвання всіх голосів із зосередженням уваги на якому-небудь з них.

Робота над поліфонічними складностями в творах з гомофонно-гармонічною фактурою заснована на тих самих принципах. Після ознайомлення із загальним характером музики і виконавськими задачами, що виникають у зв'язку з ним, слід виокремити різні елементи музичної тканини, попрацювати над ними окремо, після цього об'єднати їх разом, досягаючи при дотриманні єдності необхідної відмінності у звучанні. Крім того важливо програвати весь твір повністю, слідкуючи за розвитком одного якогось елемента. Особливо корисно стежити за лінією супроводу, оскільки увага учня часто настільки поглинається виконанням ведучого мелодичного голосу, що він вже не чує фону.

Робота над темпом виконання і метроритмом нерозривно пов'язана з увлеченнями про характер звучання і загальною концепцією інтерпретації твору. Без чіткого усвідомлення якості звучання не має сенсу шукати вірний темп, ті або інші відтінки метроритмічної виразності. Необхідно пам'ятати, що в процесі художнього виконання

всі елементи виразності знаходяться в органічній взаємодії, де кожний залежить від іншого і разом з тим впливає на нього. В багатьох творах, особливо в класичних сонатах, важливо досягти темпової єдності. Без цього твір розпадається на окремі побудови. Основним засобом збереження єдиного темпу є чітке відчуття лічильної одиниці. Важливо відчувати цю одиницю до початку гри, тільки таким чином можна почати грати у вірному темпі. Учням з достатньою підготовкою можна розвивати відчуття ритмічного пульсу, що є в основі виконання багатьох творів. Такою одиницею пульсу є ритмічна тривалість, що покладена в основу будови твору або його частини. Вона іноді може співпадати з лічильною одиницею. Ритмічний пульс є важливим елементом під час прораховування довгих пауз, фермат та агогіки. Як зазначає Г. Смаглій: «При виконанні твору велике значення має точний і рівний темп. Але виразність і художня довершеність окремих фрагментів, фраз та пасажів вимагає часом відхилення від основного темпу. Такі відхилення називають агогікою. Поступова зміна темпу може бути як у бік прискорення, так і уповільнення» [7, с. 116]. Для кращого розуміння учнями ритмічного пульсу, його краще пов'язати з ритмічним биттям людського серця. Таким чином можна досягти емоційного і природного виконання твору. При такому підході виконавцю набагато краще контролювати темп, що змінюється на протязі твору. Єдність темпу не суперечить невеликим відхиленням від нього (агогіці), що обумовлено художніми задачами. Невеликі вповільнення і прискорення в середині фраз необхідні для рельєфного виявлення найбільш значних інтонацій мелодії. Невелике вповільнення темпу доречно в місцях, де потрібно показати нову тональність. Ритм має велике значення для виявлення форми твору. Разом з вповільненням темпу, що передує початку розділу, в багатьох випадках можна використовувати й пришвидшення темпу. Вповільнення темпу також часто пов'язані зі зміною фактури, наприклад, з появою акордів у широкому розташуванні. Свободи ритму потребують п'єси з яскраво вираженим танцювальним характером. Виконуючи їх важливо відчувати метроритмічну періодичність, що властива даному танцю, певну послідовність чергування сильних часток, іноді й синкоп. При підкреслюванні синкоп завжди слід виділяти й сильну частку такту, тому що може виникнути ритмічна невизначеність. В деяких випадках міру ритмічних відхилень словами визначити не можна, тому багато прикладів художньої агогіки студент може почути у виконанні викладача.

В музиці композиторів ХХ–ХХІ століть студенту доводиться стикатися з творами, що написані в складних і мішаних метрах. Це можуть бути обробки народних танців, часто в розмірах 5/8, 7/8, переважно в швидкому темпі і з перемінними акцентами. Під час роботи над такими творами треба прагнути органічно опанувати їх метроритм. Часто вони побудовані на декількох базових ритмічних моделях, що чергуються, або використовуються послідовно у різних розділах. Для роботи над такими творами спочатку потрібно пограти фрагменти побудовані на однорідному ритмічному русі, починаючи з головних тем. Над більш складними розділами доцільно попрацювати пізніше.

Робота над динамікою і тембром не може бути формальною. Сенс того чи іншого динамічного відтінку слід тлумачити відповідно виходячи із логіки розвитку музики. Іноді, виходячи з ідеї контрастної динаміки, потрібно точно виконувати ремарки композитора. В усіх випадках викладач має пояснити учню всі авторські позначення динаміки, виходячи з авторського стилю композитора, особливостей його мислення. Викладач може запропонувати студенту проаналізувати авторську динаміку, виходячи з індивідуального стилю композитора і образу музичного твору. Таке творче завдання розширює кругозір студента і підвищує його професійний рівень. Розповсюдженою помилкою в учнівському виконанні є згладжування контрастів. Для запобігання цьому недоліку треба привчати студента до самоконтролю і уважно перевіряти звучність в моментах зміни контрастних побудов та інших раптових динамічних змінах. Ще більшу складність являють довгі поступові спади і наростання звучності. В таких випадках для кращого розрахунку *crescendo* і *diminuendo* іноді їх можна подумки поділити на декілька ділянок, в кожному з яких здійснюється деяке нове ослаблення або посилення звуку. Під час будь-яких динамічних змін необхідно приділяти увагу тембру звуку. Різне звукове забарвлення в великій мірі пов'язано з регістром. Під час переміщення теми в інший регістр важливо відчуті і темброві зміни її звучності. У зв'язку з регістровими протиставленнями для посилення барвистих контрастів іноді корисно виділити верхній або нижній звуки в акордах чи октавах.

Великі можливості для збагачення звукової палітри виконавця відкриває використання педалі. Як зауважує О. Негребецька: «Музикант, який не має здібності чисто, витончено та різнофарбно педалізувати, ніколи не зможе донести до слухача твори, які виконує, тому що вся фортепіанна література потребує розумного та різ-



номанітного використання педалей» [3, с. 154]. Дійсно, роль правої педалі в фортепіанному виконавстві різноманітна. Можна виділити декілька її функцій, але у практиці повного розмежування їх не буває, оскільки дія педалі завжди комплексна. Дуже важлива роль педалі як сполучного засобу. Вона дозволяє поєднувати в єдине ціле різні елементи тканини, що знаходяться на значній відстані одне від іншого. Значення педалі як сполучного засобу є особливо важливим для поєднання різних звуків в єдиний гармонічний комплекс — для з'єднання мелодії і супроводу, басів з відокремленими від них акордами, звуків гармонічної фігурації та ін. Також важливою є роль правої педалі як колористичного засобу. Зміна тембру фортепіанного звуку досягається завдяки тому, що при піднятих демпферах до звуків, що видобуваються, резонують їх обертони. Художня педалізація в багатьох творах не піддається точному позначенню, оскільки змінюється в залежності від характеру виконання, інструменту, приміщення, кількості публіки в залі та інших умов. В залежності від особливостей музичної тканини і образу твору використовують пряму педаль, ту що запізнюється й напівпедаль. Досконалість педалізації в більшості випадків залежить від володіння тонкими градаціями сили звуку. Якщо під час педалного нашарування після взяття басу не виникає інших гармонічних звуків, окрім акордових, для отримання більш чистого звучання слід використовувати прийом поступового зняття педалі. Цей прийом, як і прийом напівпедалі вимагає від виконавця тонкого відчуття ступеня глибини натискання педалі. Для розвитку у студента техніки педалізації потрібно знати не тільки коли, а й як натискати й знімати педаль. У вмілому використанні різних градацій опускання педалі полягає майстерність тонкої педалізації. Разом з глибокими педалями, що утворюють насичену обертонами звучність, виконавець застосовує і зовсім неглибокі педалі, коли демпфери тільки починають відриватися від струн і ще приглушають їх вібрацію. Педалі першого типу застосовують у насиченій фактурі, а другого типу — у прозорій, коли потрібно приглушити якісь звуки. Використання неглибоких педалей дає можливість грати на педалі великі побудови, що підвищує наспівність виконання. Також велике колористичне значення має ліва педаль. Її не можна використовувати під час недостатнього ріано, вона має суто художнє значення. Застосування педалізації тісно пов'язано із стилістичними особливостями музики. Наприклад, в романтичній музиці, зокрема в творах Ф. Шопена переважно використовують

праву педаль, а у музиці імпресіоністів — К. Дебюссі — комбінацію правої і лівої педалі. В будь-якому випадку застосування педалей залежить від авторського задуму і стилістики.

Проведення занять з фортепіано у студентів має комбінувати в собі усвідомлений підхід, емоційне залучення, концентрацію уваги, чіткі цілі, тому темп навчання дорослих студентів набагато більший, а високі результати за допомогою досвідченого педагога гарантовані. М. Ярова вказує на необхідність використовувати в якості методичної бази твори національних композиторів. «Однією з найважливіших педагогічних закономірностей є те, що в процесі формування особистості, а відтак і підростаючих поколінь, найефективніші шляхи пізнання — від рідного до чужого, від близького до далекого, від національного до планетарного, світового. Національна система виховання, яка ґрунтується на міцних підвалинах культури рідного народу минулих епох і сучасності, найбільшою мірою сприяє соціальному престижу інтелектуальності, освіченості та інтелігентності, освіченості та інтелігентності як складників духовності людини» [9, с. 24]. Тож репертуар студента має складатись з творів українських композиторів. Ще одним з важливих факторів є використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках фортепіано. Як зауважують сучасні українські дослідники: «У сучасному світі вимагається від кожного вчителя підготувати та провести урок, використовуючи інформаційно-комунікаційні технології у навчальному процесі, що є одним із способів підвищення мотивації навчання» [10, с. 140]. Викладач може для занять з фортепіано використовувати відео записи відомих піаністів, щоб звернути увагу студента на особливості інтерпретації твору з учнівської програми. Також для студента буде корисним записувати фрагменти своїх самостійних занять на відео і аналізувати помилки, порівнювати власні виконавські версії твору під час кінцевої роботи над твором, і використовувати комунікаційні технології у випадку дистанційного навчання.

## **Висновки**

Унікальні якості фортепіано дозволяють виконати на ньому музику різних епох і стильових напрямків. Перед викладачем цієї дисципліни виникає багато проблем. Серед них є: недостатня попередня підготовка студента, відсутність зручного сучасного репертуару, недостатня кількість і якість самостійної роботи учня та інші.

Для подолання таких проблем викладачу необхідно знайти індивідуальний підхід до учня, використовувати зручний для здобувача освіти репертуар, залучати сучасні інформаційні технології. Пріоритетним є принцип поступового ускладнення репертуару, в якому були б представлені різні жанри, музичні форми, стильові напрямки тощо. Важливе значення має звернення до творів сучасних українських композиторів. При викладанні спеціалізованого фортепіано здобувачам освіти диригентсько-хорового та вокального відділень необхідно залучати творчий підхід. Задля цього потрібне поєднання знань з фаху та ансамблю з практичним опануванням програми з фортепіано. Диференційований та індивідуалізований підхід до кожного здобувача освіти дозволить підвищити ефективність занять, сприятиме глибокому розумінню логіки розвитку музичного мистецтва. Аналіз музичних творів має передувати практичному відпрацьовуванню певних технічних складностей. Серед задач, що постають перед студентами, варто виокремити роботу над мелодією, ритмом, темпом, фактурою, педалізацією, агогікою та іншими. Використання знань з різних дисциплін, яке скеровується відповідно до запитів здобувача освіти, дозволить сформувати індивідуальну освітню траєкторію та підвищити загальний рівень музичної освіченості студента.

## Література

---

1. Гусар Д. Феномен творчості Василя Куфлюка у контексті інноваційних методів формування абсолютного слуху музиканта-професіонала : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Івано-Франківськ, 2017. 234 с.
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
3. Негребецька О. Педалізація в роботі над творами у класі фортепіано. *Наукові записки КДПУ. Серія «Педагогічні науки»*. 2015. Вип. 139. С. 154–158.
4. Пістунова Т. Музична імпровізація як складова системи підготовки музикантів-інструменталістів у ВНЗ. *Молодий вчений*. 2017. № 7 (47). С. 87–90.
5. Подвала В. Д. Давайте сочинять музыку [ноти] : 1–2 кл. : упражнения по развитию творч. навыков для учащихся ДМШ, муз. студий и школ искусств. Киев : Муз. Україна, 1988. — 63 с.

6. Поліщук А. В., Сабрі С. С. Методичні аспекти роботи концертмейстера з хорговим колективом. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 1 (184). С. 56–58. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1\(184\)-56-58](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1(184)-56-58)

7. Смаглий Г. А. Теорія музики : підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв. Харків : Ранок, 2013. 392 с.

8. Ярмак Т. До питання методики навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки майбутніх учителів музики. *Нова педагогічна думка*. 2011. № 2. С. 165–167.

9. Ярова М. Національне відродження України і виховання молоді засобами народної пісенної творчості. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2009. Вип. 7 (12). С. 24–28.

10. Popova A., Sinenko O., Prokopenko L., Dorofieieva V., Broiako N., Danylenko O., Vitkalov S. Methods of Organization of Information and Communication Technologies in Institutions of Higher Education. *International Journal of Computer Science and Network Security*. 2021. Vol. 21. no. 4. DOI: <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.4.19>