

Комунальний заклад вищої освіти
«ЛУЦЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ»
Волинської обласної ради



Роман Гургула, Валентина Герасимчук,
Лариса Мельник

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД ЗВУКОМ ЗІ СТУДЕНТАМИ-ПОЧАТКІВЦЯМИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО



Навчально-методичний посібник

Луцьк, 2023

УПРАВЛІННЯ ОСВІТИ І НАУКИ
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
«ЛУЦЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ»
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

Роман Гургула, Валентина Герасимчук, Лариса Мельник

***МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД ЗВУКОМ
ЗІ СТУДЕНТАМИ-ПОЧАТКІВЦЯМИ
В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО***

Навчально-методичний посібник

Луцьк, 2023

УДК 780.616.432:781.22:001.82(072)

М 54

Розглянуто на спільному засіданні циклової комісії фортепіано і кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради (протокол № 3 від 07 листопада 2022 року)

Друкується за ухвалою Методичної ради ЛПФК КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради (протокол № 4 від 28 листопада 2022 року)

Рецензенти:

Марач Олександр Миколайович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Регуліч Ірина Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради.

М 54

Методологічні аспекти роботи над звуком зі студентами-початківцями в класі фортепіано : навчально-методичний посібник / уклад. Р. Гургула, В. Герасимчук, Л. Мельник. Луцьк : Терен, 2023. 76 с.

Характерною особливістю навчально-методичного посібника «Методологічні аспекти роботи над звуком зі студентами-початківцями в класі фортепіано» є визначення та практична розробка основних принципів та методів роботи над звуком.

Навчально-методичний посібник стане в нагоді викладачам та студентам закладів фахової передвищої та вищої освіти, педагогам дитячих музичних шкіл та студій, вчителям музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти в процесі проведення гурткової роботи.

© КЗВО «Луцький педагогічний коледж»

Волинської обласної ради, 2023 рік

© Видавництво «Терен», 2023 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
1. ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ.....	10
2. ВЗАЄМОДІЯ ТАКТИЛЬНИХ ВІДЧУТТІВ ТА СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ УЧНЯ.....	14
3. ІНТОНАЦІЯ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ У ПРОЦЕСІ ЗВУКОВІДТВОРЕННЯ.....	17
4. ПРИЙОМИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ НАД ЗВУКОМ.....	19
5. ПЕДАЛЬ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ.....	23
6. ЗВУК ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ ТВОРУ.....	27
ВИСНОВКИ.....	30
СПРОЩЕНІ ВЕРСІЇ ТВОРІВ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ЗІ СТУДЕНТАМИ-ПОЧАТКІВЦЯМИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	74

ВСТУП

Стрімкий розвиток сучасного суспільства, оновлення системи соціальних цінностей та життєвих пріоритетів викликає необхідність постійного вдосконалення системи освіти, оновлення її змісту, збагачення палітри форм та методів навчання. У соціокультурній ситуації, що склалася сьогодні, проблема підготовки майбутніх вчителів музики до їх професійної діяльності набуває особливої значущості.

Сьогодні школі потрібен педагог-музикант, який володіє високим рівнем професійних знань та умінь, широким культурним кругозором, розвиненим художньо-естетичним мисленням. При цьому досить часто виникає протиріччя між зростаючими потребами суспільства, з одного боку, і специфікою підготовки майбутніх учителів музики, з іншого.

Реалії сьогодення такі, що не завжди школярі мають змогу навчатися в музичних школах, тому, ставши студентом педагогічного коледжу, розпочинають процес навчання з «чистого аркуша», адже в даний час контингент вступників на музичні відділення педагогічних коледжів включає цілі групи абітурієнтів, які не мають спеціальної фортепіанної підготовки.

Обмежені терміни навчання та дефіцит часу для самостійних домашніх занять не дають можливості повною мірою підготувати професійного педагога-музиканта: для того, щоб належним чином оволодіти технікою гри на інструменті, є лише чотири роки, адже саме стільки відведено часу для отримання диплома фахового молодшого бакалавра або бакалавра. Це створює нову педагогічну ситуацію і ставить перед викладачами низку серйозних проблем.

Особи підліткового і раннього юнацького віку психологічно важче входять у процес освоєння такого складного інструменту, як фортепіано. Причини тут у тому, що в ранньому юнацькому віці у психофізіологічній організації індивіда відбуваються об'єктивні зміни, які впливають на педагогічні підходи до навчання.

Методики навчання гри на фортепіано учнів даної вікової групи, що є нині вже традиційними, проявляють себе недостатньо ефективно, оскільки базуються на методах і принципах роботи з молодшими школярами. Зокрема, у них закладено: опору на емоційно-образне сприйняття, мимовільну увагу та запам'ятовування,

яскравість та відкритість емоцій, ігровий характер творчої діяльності, дитяча тематика репертуару.

У той же час існуюча практика навчання учнів раннього юнацького віку не повною мірою враховує специфіку їх вікових особливостей, серед яких присутні зростання інтелектуального потенціалу, можливості рефлексії та мотиваційно-вольової сфери, прагнення до самостійності та самореалізації, професійна зацікавленість.

Таким чином, для даного контингенту студентської молоді необхідно створити особливі, специфічні та адекватні умови, за яких теорія і методика навчання сприятимуть досягненню учнями необхідного рівня професійної готовності до різних видів музично-виконавчої діяльності, необхідних вчителю музики у закладі загальної середньої освіти або керівнику музичному у закладі дошкільної освіти.

Для підвищення ефективності інструментального навчання необхідно враховувати зовнішні та внутрішні умови, до найбільш істотних з яких належать: адекватні настановні дії, вольові устремління особистості, різноманітні засоби педагогічного стимулювання та спеціальна технологія.

Головна підмога у подоланні труднощів у навчанні для більшості студентів полягає не стільки у контролі та підтримці, скільки у створенні установки на освіту як досягнення своєї життєвої мети. Цілеспрямованість самого учня набуває вирішального значення у прийнятті рішення про продовження освіти, і є найважливішим джерелом подолання перепон у ході навчання.

У навчанні гри на фортепіано майбутніх вчителів музики, які не мають спеціальної фортепіанної підготовки, необхідно більшою мірою опиратися на збільшений інтелектуальний потенціал, мотиваційно-вольові якості, досвід спілкування з мистецтвом і прагнення оволодіння професією. У зв'язку з цим навчання гри на фортепіано з урахуванням принципу послідовного формування ігрових дій спрямоване на поступове розширення зони самостійності, самоконтролю учня, перехід його на кожному наступному етапі на якісно новий рівень свободи взаємодії з музичним інструментом.

Як показує навчальна практика, мотиви навчання студентів на початковому етапі дуже невизначені: більшість із них не має сталого професійного інтересу і відповідного прагнення до набуття професії вчителя музики. У процесі навчання необхідно з поки

неусвідомленого бажання учнів сформувати досить стійку мотивацію до майбутньої професійної діяльності. Мотивація навчальної діяльності та її активізація виступає важливою умовою здобуття освіти. Саме завдяки цій мотивації, що передбачає і реальну ситуацію, і деяку передбачувану в майбутньому, приводяться у відповідність мета діяльності та засоби її досягнення.

Орієнтація на реально значущі для дорослих учнів проблеми впливає, передусім, більш зацікавлене та активне ставлення до змісту навчання. Управління сферою пізнавальної діяльності учня заключається у тому, щоб створити оптимальні умови її самоорганізації суб'єктом, визначити самостійний пошук індивідуальних методів і прийомів музично-виконавського розвитку.

Першочерговим технологічним завданням, що стоїть перед дорослим учнем та педагогом інструментального класу, є досягнення необхідної взаємодії між слуховим, зоровим та тактильним компонентами, що входять до ігрового, рухово-технічного процесу. Формування професійно-виконавських умінь і навиків учнів підліткового та раннього юнацького віку може гальмуватися тим, що кожен вид діяльності має сенситивні періоди виникнення та розвитку вищих психічних функцій. Це в такій же мірі стосується і області точних координованих рухів.

Можливості рефлексії та почуття відповідальності у даному випадку мають і свої зворотні сторони, які проявляються в тому, що абсолютна більшість учнів на початковому етапі оволодіння способами гри на фортепіано відчувають невпевненість у своїх силах, оскільки рівень досягнутого ними поки що виявляється досить низьким. Незручність перед педагогом та більш здібними однокурсниками, розчарування, неадекватність зусиль настільки гальмують конкретні ігрові рухи на музичному інструменті, що без подолання цього негативу ніяке повноцінне навчання неможливе.

Освоєння фортепіано з урахуванням принципу послідовного формування розумових та ігрових процесів у їх взаємозв'язку спрямоване на поступове розширення зони самостійності, самоконтролю та ініціативності учнів, перехід на кожному наступному етапі на якісно новий рівень свободи взаємодії з музичним інструментом.

У процесі поетапного виконання навчальних завдань в учнів з'являється реальна можливість ретельно відпрацьовувати та надійно закріплювати певні музично-виконавські дії. Внутрішня динаміка

освоєння конкретного вміння та навички, що виникає в результаті поступового ускладнення навчальних завдань, сприяє активізації та концентрації уваги учнів, мобілізації їх творчих можливостей і тим самим створює сприятливі умови для більш швидкого та ефективного досягнення поставленої мети.

У даній ситуації, враховуючи основні труднощі початкового навчання гри на фортепіано учнів підліткового та раннього юнацького віку, тактичною метою першого етапу є подолання у них почуття скованості, невпевненості в процесі оволодіння початковими ігровими вміннями та навичками. Цьому сприяють індивідуально орієнтовані настановні дії педагога, опора на асоціативно-логічне мислення учнів, активізація уваги; вивчення нотної грамоти у процесі виконання творчих завдань, ознайомлення з ладовими особливостями музики, регістрами (що збагачує образно-асоціативне мислення учнів); гра в ансамблі із педагогом; освоєння спеціально підібраних вправ, які сприяють розвитку гнучкості та рухливості ігрового виконавського апарату у даній віковий період; проходження адаптованих педагогом (мінімальних за складністю) популярних пісенних і танцювальних мелодій, водночас найпростішого інтервального акомпанементу; використання протягом декількох занять метронома для підтримки темпу.

У навчальній роботі доцільно використовувати інтонації, що переважають у пісенних, народно-побутових музичних жанрах, яким характерні прості куплетні форми, гомофонно-гармонічний склад фактури, секвентний чи варіаційний розвиток. Перший етап можна вважати завершеним, коли учні опановують елементарні ігрові дії, досягають певної самостійності в адаптованому педагогом репертуарі, набувають навички ансамблевого музикування.

На другому етапі основна увага педагога та учнів зосереджена на виявленні ігрових виконавських прийомів залежно від емоційно-образної побудови твору та композиторських засобів музичної виразності. Велике значення має підбір репертуару, обов'язковими компонентами якого мають стати яскраво-образні, легкі сольні та ансамблеві п'єси різних жанрів, а також пісенні та танцювальні мелодії з елементарним інтервальним супроводом. На такому репертуарі учні знайомляться з різними прийомами звуковедення, дізнаються про значення ліг у формуванні «музичного мовлення», набувають початкових навичок виконавського інтонування –

виявлення головної інтонації, простеження та виконавська передача логіки її розвитку.

На цьому етапі учні вивчають основні ладові функції, отримують уявлення про стверджувально-запитальні інтонації мелодійних оборотів. Одночасно з виробленням певних умінь та навичок учні розширюють свій кругозір у процесі слухання музики, знайомляться з простими музичними жанрами, поповнюють словниковий запас у сфері емоційно-образних характеристик музичних творів.

Другий етап можна вважати завершеним, коли учні починають усвідомлено застосовувати елементарні ігрові піаністичні прийоми для створення образів різножанрових, різнохарактерних легких п'єс.

Третій етап характеризується досягненням необхідного рівня готовності учнів до різноманітних, відносно нескладних видів музикування, до яких відносяться: сольне виконання мініатюр різних жанрів, гра в ансамблі з іншим учнем (на власний вибір першу чи другу партію), підбір на слух, читання з аркуша та транспонування. Навчальним матеріалом можуть служити популярні класичні, естрадні, джазові мініатюри з нескладним супроводом, а також найвідоміші уривки з популярних опер, балетів та симфоній у полегшеному перекладі для фортепіано.

Низка легких п'єс пропонується учням для самостійного ескізного розучування (це створює перед учнями проблемну ситуацію). Поряд із цим приділяється увага аналізу простих музичних форм.

Проходження даного етапу можна вважати завершеним у тому випадку, коли учні демонструють здатність самостійного розучування сольних мініатюр, грають в ансамблі з іншими учнями на власний вибір першу або другу партію, самі виявляють виконавські труднощі і вибирають доцільні прийоми розучування, досить впевнено підбирають на слух популярні мелодії з нескладним акомпанементом, аналізують прості музичні форми.

Четвертий етап характеризується досягненням цілком достатнього рівня професійної готовності до різних видів музично-виконавської діяльності керівника музичного у закладі дошкільної освіти, вчителя музики у закладі загальної середньої освіти, якому належить виконувати невеликі за формою сольні твори, акомпанувати співаку-солісту, вокальному або інструментальному ансамблю, хору, підбирати по слуху і транспонувати, складати словесний коментар до виконуваних творів. На цьому етапі учні

освоюють твори із складнішою фактурою, що вимагають поглиблення та вдосконалення виконавських умінь і навичок, опановують основними видами педалізації, знайомляться зі спеціальними прийомами перекладу для фортепіано вокальних творів з супроводом і складнішими видами акомпанементу.

На даному етапі учні самостійно вивчають спеціальну музичну літературу, складають розгорнуті коментарі до виконуваних ними творів. Досягнення певної свободи та самостійності у цих видах діяльності дозволяє студентам оволодіти широким спектром знань, умінь та навичок, необхідних для виконання основних професійно-виконавських функцій керівника музичного в дитячому садку та вчителя музики у школі.

Необхідно зазначити: на кожному етапі навчання доводиться вирішувати проблеми, пов'язані із правильним звуковидобуванням, що й висвітлить дана методична робота.

1. ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

Практично кожен піаніст зіштовхується з проблемою організації та розвитку піаністичного апарату учня, що, в свою чергу, є основним та першочерговим завданням у навчанні гри на фортепіано. Досить часто неправильний показ, а, відповідно, і засвоєння учнем основних навичок фортепіанної гри, стають в подальшому перешкодою для розвитку виконавської майстерності.

У процесі навчання гри на фортепіано, як і на багатьох інших музичних інструментах, постає багато завдань, виконання яких є невід'ємною частиною для досягнення успіху у даному виді діяльності. Сюди відноситься і робота над технікою, і читка нот з листа, і розвиток самостійності мислення та багато іншого. Проте, одним з першочергових питань, яке завжди найбільше хвилювало педагогів-піаністів – робота над звуком.

Музика – мистецтво звуку, що не містить видимих образів, не говорить словами, а лише звуками. Отже, головною і основною проблемою будь-якого виконавця є робота над звуком. Така праця є досить кропіткою, адже потребує постійних, наполегливих тренувань, в основі яких закладені пошуки різноманітної звукової барви інструменту.

Кожен досвідчений викладач знає, що в учня, який вперше приходить на урок фортепіано, є нестримне бажання пограти на інструменті і почути його звучання, саме тому у своїй педагогічній роботі він намагається якомога швидше надати можливість учневі виконувати простенькі п'єси, що несуть в собі привабливий для сприйняття музичний образ. Зокрема, навіть на простому для виконання творі можна дати уявлення про музичний жанр, до якого ця п'єса належить. Вже з першого уроку учень має зрозуміти, що у вальсі, наприклад, глибоко та виразно має виконуватися перша доля такту, а дві інші долі менш звучні.

Безумовно, що дуже важливим моментом є перший дотик до клавіші. Саме тому на початковому етапі навчання обов'язково потрібно розповісти учневі про чутливість фортепіано, показати механізм вилучення звуку. Необхідно зауважити, що при натиску клавіші звучать одразу три струни, молоточок вдарає по струнах, змушує їх вібрувати і тим самим звучати. Варто наголосити, що

фортепіано зовсім «не любить», коли з ним грубо поводяться, і що на жорсткий, різкий удар воно «відповідає» гострим, неприємним для слуху звуком. Тому доречно пригадати відомий вислів Клода Дебюсі: «Потрібно заставити забути те, що у рояля є молоточки».

Майже всі початківці дуже скуті і боязливі при перших дотиках до клавіш, а тому тривалий час їм досить важко досягнути яскравого відтворення звуку. Педагогу абсолютно не потрібно на цьому акцентувати увагу і вимагати голосного звучання, а просто дати можливість відчувати силу звуку.

Як правило, навчання на фортепіано розпочинається зі штриха *non legato*. Хоча, як зазначають різноманітні наукові музикознавчі джерела, деякі видатні музиканти-педагоги користувалися іншими методами. Наприклад, відомий піаніст і педагог А. Б. Гольденвейзер досить обурено і негативно відносився до початкового прийому гри на *non legato*. Використання штриха *non legato* дозволяє досягнути стійкості пальців і відпрацювати відчуття натиску клавіші, а також запобігти затискання в долоні. Найзручніше розпочинати з 3-го пальця, при цьому обов'язково підтримувати руку учня, лише так можна допомогти відчувати всю глибину натиску клавіші. Безумовно, досить часто навіть дорослі швидко втомлюються від одноманітності, тому не варто багато уроків підряд засиджуватись на цьому етапі роботи, а швидше переходити до засвоєння інших штрихів (звісно, все залежить від індивідуальних здібностей учня та засвоєння ним викладеного матеріалу).

Набагато складнішим є процес оволодіння штрихом *legato*. Зв'язна гра потребує вміння прислуховуватись до переходу одного звуку в інший, а особливо до відчуттів у руці. Тут доцільно поєднувати спочатку по дві ноти, а лише поступово добавляти більшу кількість. Проте, об'єднувати звучання потрібно не лише формальним переступанням з клавіші на клавішу, а слідкувати за наспівністю, протяжністю. Тому в цій роботі слід поєднувати активність пальців з гнучкими допоміжними рухами кисті та всієї руки, і обов'язково слідкувати, щоб не було поштовху в переходах з однієї клавіші на іншу.

Педагогу потрібно пам'ятати, що на початковому етапі навчання він повинен контролювати кожен рух учня за інструментом. Уважно слідкувати, яке саме положення кисті для нього є зручнішим. В кожного учня різні природні особливості рук. Тому під час гри можна і навіть необхідно легко, непомітно торкатися до ліктів, перевіряючи,

чи вони не напружені, адже як тільки лікті скуті, одразу напружується кисть і перший палець, що, безперечно, стане в подальшому значною перешкодою для володіння хорошим звуком. Педагог повинен постійно слідкувати за піаністичним апаратом учня.

Підлітковий вік, який за визначенням Організації Об'єднаних Націй триває до 19 років і охоплює контингент студентської молоді коледжу, характеризується тим, що може змінюватися конфігурація долоні, довжина пальців. Особливо це помітно після літніх канікул. Щоразу після таких перерв викладачу потрібно пильно приглядатися, чи не важко учню грати так, як в минулому році і допомогти, якщо це необхідно, знайти більш зручніше положення руки. Це попередить скутість пальців. Краще всього не говорити з учнем про саму руку, а зосереджувати його увагу на слуханні звуку та відчуттях в руці.

Важливу, а, можливо, і найголовнішу роль для виразного звуковидобування відіграє формування правильної посадки за інструментом. Велике значення мають крупні частини руки, це так звана гра «всією рукою від плеча». А практично рука працює не «від плеча», а «від корпусу». Основне навантаження при цьому несуть найсильніші м'язи плеча, спини, плечового поясу.

Обов'язково потрібно перевіряти, чи добре відчувається опора на ноги. Якщо ноги не несуть опорної функції, то ніколи не буде правильної посадки, відповідно і гарного звуку. Педагог повинен слідкувати, щоб учень сидів не напружено, не сутулився, не підіймав плечі, не витягував шию, не хитав головою, не притискав лікті до тіла. Всі ці фактори є запорукою якісного, гарного звуку.

Не варто забувати про різноплановість проведення уроку, застосовувати різні форми роботи. На уроках з початківцями рекомендовано виконувати певні фізичні вправи, що допомагають учню відчути свободу піаністичного апарату. Як приклад – вправа «Маятник»: потрібно поступово, стаючи навшпиньки, підіймати руки, ніби тягнутися догори, а потім раптово «кинути» розслаблені руки донизу і чекати, допоки коливання не зупиниться. При цьому і голова, і верхня частина корпусу вільно опущені донизу.

Хоча у педагогічному коледжі викладачі музичного інструменту мають справу із дорослими особистостями, проте використання ігрових форм роботи значно поживляє процес навчання, робить його невимушеним та різноплановим. Наприклад, на занятті можна використати гру «Метелик»: спонукати учня ніжно натискати будь-

які клавіші, уявляючи, ніби це метелик перелітає з квіточки на квіточку. Ця гра-вправа корисна для розвитку гнучкості кисті.

Щоб досягнути більш повнішого звучання, корисно пограти вправу з наступним порівнянням: «Уяви, що тобі потрібно розчавити ягідку на клавіші, але ягідка м'яка, тому її не потрібно давити надто сильно».

Всі ці та подібні їм порівняння служать одній меті: створенню потрібного м'язового тону в руці, необхідного для вироблення красивого глибокого звуку. Але при цьому обов'язково потрібно слідкувати, щоб після активного занурення пальця в клавіатуру наступало ослаблення м'язів.

В подальшій роботі, коли учень буде виконувати простенькі п'єси, пошуки потрібного звучання обов'язково повинні знаходитись в прямій залежності від художнього змісту твору. Щоб вдало передати той чи інший музичний образ, корисно давати творчі завдання. Наприклад, уявити собі певну ситуацію, в якій могла б звучати ця музична п'єса. Це допоможе розвинути емоційну сторону учня, а також сприятиме влучному пошуку потрібного звучання.

Цікавим у звуковому відношенні є завдання гри у різних регістрах, коли потрібно музикою змалювати певний образ. Наприклад, учень уявляє, ніби в нижньому регістрі ходить ведмідь, отже, при натисканні на клавішу слід використовувати більшу вагу руки і добре відчувати опору, що називається «дно клавіші». У верхньому регістрі для порівняння можна намалювати в уяві будь-яку пташку – відповідно звук повинен бути більш світлий, повітряний, але обов'язково опорний.

Незважаючи на те, що учень на початковому етапі навчання ще не володіє в повній мірі всіма навичками піанізму, його потрібно одразу привчати до динамічного виконання навіть найпростіших п'єс. На таких прикладах студент-початківець опановує практично всі динамічні відтінки.

Щоб ще краще засвоїти ці навички, доцільно пограти звичайну гаму окремо кожною рукою. При цьому важливо, щоб кожен наступний звук був яскравіший за попередній при висхідному русі і навпаки. Обов'язковою умовою при такій формі роботи є сприйняття мелодичного руху, іншими словами – слухати напрямок мелодії. Якщо ж таке завдання надто складне, потрібно почати з простішої вправи – повторення одного звуку на *crescendo* і *diminuendo*.

Підсумовуючи сказане, потрібно наголосити, що, працюючи з початківцями, насамперед, потрібно навчити їх трепетно, благородно відноситись до звуку, полюбити гарне і якісне звучання. Заохочувати до самостійних занять, пропонуючи для виконання твори з яскравим звуковим забарвленням, різноманітні за настроєм, – це допоможе навчитися слухати звук. При цьому одразу слід добиватися виразного виконання. З цього приводу видатний піаніст Г. Г. Нейгауз часто говорив: «Хороше відчуття клавіатури подібне відчуттям, коли ти тримаєш в руці чудову річ».

2. ВЗАЄМОДІЯ ТАКТИЛЬНИХ ВІДЧУТТІВ ТА СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ УЧНЯ

Будь-які звукові завдання на інструменті втілюються за допомогою тактильних відчуттів, тобто, як ми торкаємось інструмента, як «беремо» клавішу, так вона і звучить. Слово «тактильний» походить від латинського *tactilis* – відчуття дотику. Саме тому важливим аспектом досягнення виразного звучання на фортепіано є пошук потрібного відчуття дотику до клавіші.

Необхідною умовою успішного виконання цієї роботи є вміння «слухання наперед», тобто навчитися почути появу реального звучання кожної наступної ноти. Внутрішнім слухом учень повинен уявляти насамперед звуковий, а не нотний малюнок п'єси. На цьому наголошував також відомий американський піаніст та композитор Й. Гофман. Сполучним механізмом переходу звукового уявлення в конкретне звукове відтворення на інструменті є попереднє слухання, зокрема – педагогічний показ.

Робота над звуком – процес довготривалий і складний, особливо на початковому етапі навчання, тому основне і, напевно, найважче завдання педагога – навчити свого учня знаходити правильні відчуття дотику до клавіші.

Пошуки потрібного звучання завжди тісно пов'язані з пошуками певного тону м'язів. Спочатку це відбувається свідомо, проте з часом систематична увага та вміле керівництво педагога допомагають автоматизувати потрібні навички. Учень повинен навчитися контролювати відчуття в кінчиках пальців. Саме тому виробленню точності і тонкості пальцевого відчуття сприяє виховання не лише «передслухання» звучання, але й «передчуття» кінчиком пальця

самого звуку – його забарвлення. Наприклад, щоб досягнути виразного яскравого звуку, кінчики пальців повинні бути активні, зібрані. Глибокий звук потребує спочатку повільного занурення в клавішу і натискання її з тією силою, яке саме звучання хочеться отримати.

Безперечно, що внутрішнє слухове уявлення є результатом складної взаємодії багатьох факторів. Воно залежить від обдарованості, культури і особистого смаку, від почуття і темпераменту, від багатства фантазій. Процес створення внутрішніх слухових уявлень виконавця фактично визначає хід роботи над твором. Працюючи, виконавець шукає, насамперед, звучання окремих елементів музичного полотна, а лише потім пізнає їх у взаємодії всього твору, що, в свою чергу, впливає на звукове втілення. Взагалі, будь-який задум народжується і формується як вираження певного емоційного стану.

В кожного учня слухові уявлення розвинені по-різному, і цьому є низка причин, а саме: різний розвиток внутрішнього слуху, більша чи менша повнота сприйняття музичного матеріалу, міцність його закріплення в пам'яті, зосередженість і т. д.

Звертаючи увагу на розвиток внутрішнього слуху, педагогам слід пам'ятати, що слухові уявлення тісно пов'язані із музичним слухом, який також необхідно розвивати одразу з перших уроків навчання. Основним методом такого розвитку є спів. Саме тому рекомендується навчити учня відтворювати звуки голосом, пропонувати у ході заняття спів коротких мелодичних уривків, сольфеджування мелодичної лінії під час гри.

У подальшій роботі вводити таку форму роботи як спів одного з голосів 2-х, 3-х чи 4-х голосної фактури з одночасним виконанням інших голосів. Згодом, коли учень вже опанує певні піаністичні навички, для розвитку внутрішнього слуху дуже корисним є метод підбору музики на слух. Цей вид діяльності потребує від виконавця ясних і чітких слухових уявлень, адже, підбираючи музику, неможливо рухатися по клавіатурі завченою моторикою, тут все координується тільки слухом.

Одним з основних компонентів музичного слуху учнів є здатність до конкретних звукових уявлень музичного матеріалу. На жаль, учні підліткового та юнацького віку досить рідко дозволяють собі емоційні прояви стосовно виконуваного ними твору: вони зазвичай скуті в емоційному відношенні.

В жодному разі не можна стверджувати, що в них не досить розвинена творча уява, відсутнє самостійне мислення. Скоріше за все, вони всі емоції стримують у собі. Таким учням потрібна допомога викладача, який зміг би нашоувхнути на певну думку, спрямував образне мислення у правильне русло. З цього приводу дуже влучно сказав Л. А. Баренбойм: «Творчості навчити не можна, але можна навчити творчо працювати».

Звісно, за браком часу на занятті дуже важко в повному обсязі розвинути ці навички, тому потрібно творчі завдання у достатній кількості давати для самостійного опрацювання. Дуже корисно побільше читати музичні тексти з листа, виконувати будь-які легенькі п'єси з подальшим виконанням на занятті у якості невеликої розминки.

Педагог зобов'язаний використовувати усі методи та прийоми на занятті, щоб стимулювати студента до самостійного виконання невідомих творів у процесі самостійної роботи. І обов'язково потрібно знайти слова підтримки, навіть якщо у завданні є недоліки, адже у цьому віці підлітки вразливі і, як правило, досить гостро реагують на критику.

Безумовно, що ні обсягу інформації, яку отримує учень від педагога, ні об'єму набутих знань самих по собі не достатньо для успішного розвитку музичного інтелекту. Отже, важливо не лише те, скільки набуто учнем знань, але й яким чином удосконалювались ці знання.

Безперечно, викладачу набагато легше надати певні знання своєму учневі, аніж виховувати у нього індивідуальне, самостійне мислення. Проте цей шлях є досить хибним, що в подальшому навчанні ще більше заважає майбутньому фахівцю розкрити свою індивідуальність.

Питання про виховання художнього мислення і про роль інтелекту в художній діяльності завжди було і залишається актуальним. В основі художньої творчості лежить музичне мислення образами, втіленими в інтонаціях.

Виховання музичного мислення – непросте питання, яке ускладнюється ще й тим, що нема єдиного визначення цього поняття. Проте загальновідомо, що його основою і опорою є внутрішнє слухове уявлення. Тому завдання педагога на усіх етапах навчання мають проявлятися у тому, щоб усіма можливими способами активізувати діяльність слуху.

3. ІНТОНАЦІЯ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ У ПРОЦЕСІ ЗВУКОВІДТВОРЕННЯ

Під час спілкування з учнями вже з перших уроків необхідно якомога більше використовувати професійні музичні терміни, пояснюючи їх значення. Безумовно, музична мова містить багато нового для піаніста-початківця, з чим він ще не стикався у звичайному спілкуванні. Тому, якщо говорити про інтонацію, то учневі потрібно, насамперед, пояснити, яку ж роль відіграє даний термін у звичайній мові.

Безперечно, в розмовній мові приємна та зрозуміла виразна, точна інтонація. Шляхом підвищення або пониження голосу ми можемо змінити сутність або значення тексту. Для кращого розуміння даного поняття, учня можна попросити сказати будь-яке слово (або речення) з різними відтінками голосу, а саме: з окличною, питальною, стверджувальною інтонацією. При цьому обов'язково потрібно прослідкувати, як змінюється значення змісту речення.

Учню слід пояснити, що розмовна і музична мови відрізняються лише тим, що в розмовній мові відбувається спілкування між людьми, а в музичній – створюється певний музичний образ за допомогою звуків.

Що ж таке інтонація в музиці? Загальновідомо, що інтонація – це процес відтворення висоти звуку. Задача чистого інтонування актуальна, насамперед, для вокалістів, а також для виконавців на інструментах, що не мають фіксованого звукоряду (наприклад, струнно-смичкових). Зауважимо, що музична інтонація відрізняється від мовної фіксованістю звуків за висотою і підкоренням їх системі ладу. Оскільки музика є мова (тільки мова звуками), то потрібно правильно «говорити».

Поняття «інтонація» походить від латинського «intono», що означає «голосно відтворюю», саме тому у роботі з учнями потрібно застосовувати даний термін для досягнення інтонаційної виразності звуку.

Інтонування тісно пов'язане зі звуком, тому перед виконавцем потрібно постійно ставити звукові завдання. Відома професорка київської фортепіанної школи Наталія Вітте завжди наголошувала, що твори кантиленного характеру потрібно грати насиченим, м'яким, а також наближеним до вокального інтонування звуком. Особливу

увагу на уроках педагогиня приділяла мистецтву гри *pianissimo*. Викладачка говорила: «Чим тихіший звук – тим більш концентрованим повинен бути палець».

За принципом її методики викладання, ведення мелодичної лінії повинно бути спрямованим до інтонаційних точок – так званих мікрокульмінацій. Саме тому важливим завданням у роботі над музичною інтонацією є вміння будувати і об'єднувати звуки між собою, правильно направляти і організовувати інтонаційні музичні лінії.

Мистецтво інтонації є тим коефіцієнтом, від якого залежить характер музичної фрази або речення. Одноманітність ведення фрази – недолік багатьох виконавців-початківців. Талановитий учень завжди почує та відповідно і відтворить на інструменті інтонаційно точний перехід від одного звуку до іншого, адже наступний звук не прозвучить красиво, коли не «відійде» попередній. Щоб досягнути виразного повного звучання, варто більше працювати у повільних темпах, тільки тоді найбільше загострюється слухова увага, при цьому всі рухові технічні прийоми і тактильні відчуття будуть перебільшені.

Інтонація як термін має багатогранне значення. Оскільки тема даної роботи торкається безпосередньо роботи над звуком, то виникає потреба розглядати інтонацію як поняття, що виражає звукове втілення музичної думки. Інтонування є ніби зв'язуючою ланкою між чотирма елементами фортепіанної гри: музикою, виконавцем, інструментом та аудиторією.

Отже, інтонування тісно пов'язане з художнім образом, тобто із самою музикою. Вже на початковому етапі навчання при виконанні будь-якого твору голосом чи на інструменті, потрібно прагнути до виразності, тобто, слідкувати, щоб характер виконання відповідав змісту даної мелодії. У роботі обов'язково застосовувати будь-які порівняння, наприклад, наголосити, що буває інтонація радості, суму, печалі, отже, і звук може мати свій настрій. Дуже корисно планувати до роботи вивчення різних за настроєм творів, при цьому обов'язково наполягати, щоб сумну мелодію учень загравав сумно, а радісну – весело, бадьоро.

Тепер розглянемо поняття інтонації у співвідношенні до самого виконавця. Безумовно, це зв'язок із технічним втіленням художнього образу. Постійні повторення нотного тексту, багаторазове вивчення складних елементів з часом притупляє свідомість учня. Навіть

хороше виконання п'єси з часом стає нецікавим, вона звучить механічно, пасивно. Саме тому потрібно постійно працювати над розвитком нової уяви учня про той чи інший твір. Безперечно, що відкривати нові емоції, відчуття – завдання не з легких; це можливо лише при багатому внутрішньому світі особистості, при наявності розвитку думки.

Наступним елементом є інструмент, на якому грає виконавець. Піаністи поставлені в такі умови, коли потрібно виконувати твори на різних інструментах. Усім відомо, що фортепіано і рояль різних виробників мають інші звукові та ігрові характеристики. Досить часто учні, які добре володіли інструментом в класі, на сцені (особливо, коли вперше торкаються до нового інструменту) втрачають майже половину своїх умінь. Саме в такі моменти від виконавця вимагається мобільність та гнучкість сприйняття фортепіанного звуку.

Складність роботи над інтонуванням в класі фортепіано, на відміну від духових та струнних інструментів, полягає в тому, що після натискання на клавішу звук гасне. Це є незворотною властивістю фортепіанного звуку. Піаніст повинен навчитися створювати ілюзію безперервної лінії в уяві слухачів.

І, нарешті, останнім елементом фортепіанної гри є слухацька аудиторія. Вміння повести за собою, змусити публіку слухати, багато в чому визначає успіх виконавця. У кожного піаніста своя виконавська інтонація і міра впливу на слухача, яка повинна бути емоційно яскравою та переконливою.

4. ПРИЙОМИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ НАД ЗВУКОМ

Фортепіанна гра – це мистецтво, яке потребує певних технічних навиків. Без оволодіння певними прийомами, без техніки немає і не може бути хорошого музиканта-виконавця. Безперечно, технічний розвиток відіграє важливу роль у формуванні піаністичної майстерності. Проте, не варто забувати, що будь-які технічні моменти (навіть звичайна гама) повинні виконуватись музично, а, отже, гарним і якісним звуком, з динамічними градаціями.

Досить розповсюдженим є явище, коли той чи інший учень виконує технічний твір, пальці «бігають» вправо, а інструмент «не

звучить». Забувають інколи і педагоги, що будь-яка гра на фортепіано невід'ємно пов'язана з роботою над звуком, незалежно – виконується лірична кантиленна п'єса чи звичайна технічна вправа. Саме тому, незалежно від того, який кінцевий темп повинен бути в творі, завжди потрібно розпочинти роботу над звуком у повільному темпі. У процесі такої гри учень зможе навчитись зосереджувати свою увагу, слух, думку і т.д.

В ідеалі, учень повинен розуміти і чути все, що він виконує, а не відтворювати механічно нотний текст. Як правило, на початковому етапі навчання учням досить часто не вистачає терпіння працювати в повільних темпах, окрім того, слухова напруга швидко втомлює, тому потрібно обов'язково робити перерви між тренуваннями. Краще затратити годину вдумливої роботи, аніж декілька годин поспіль витратити на безрезультативні заняття.

Розглянемо декілька факторів музичного виховання учня, які мають безпосередній вплив на вирішення звукових завдань у роботі над твором.

Основними прийомами, якими потрібно навчити учня користуватися для досягнення хорошого звуку, є, перш за все, повна свобода та гнучкість всієї руки (особливо кисті), а також вміння віднайти саме ту м'язову напругу, яка потрібна для даного виконання. Безумовно, вільність піаністичного апарату є однією з умов хорошого виконання, проте слід пам'ятати, що свобода – поняття досить відносне. Будь-який рух – це напруга. Тому говорити про абсолютну свободу не можна, але викладач повинен навчити учня максимально економити енергію, основою чого повинна бути відповідність звукового образу з рухами та відчуттями в руках.

Завжди потрібно пам'ятати три основні принципи, яких дотримувався у своїй практиці відомий педагог і піаніст А. Б. Гольденвейзер, а саме: принцип природності, економності, цілеспрямованості. Також під час гри учень повинен уникати як твердого, жорсткого удару по клавішах, так і поверхневого звучання. Особливо важливе значення відіграє чіткість дотику кінчиків пальців до клавіш, а саме зібраність та сконцентрованість.

Незалежно від того, якого складу характеру даний твір, звук завжди повинен бути опертий, наповнений, палець повинен натиснути клавішу «до дна», проте ніколи учень не повинен давити на клавішу після її взяття. Слід зауважити, що надто інтенсивний натиск однаково шкідливий як у повільному, так і у швидкому

темпах, адже це негативно відображається не лише на якості звуку, а також може призвести до скутості руки, що в свою чергу буде впливати на технічність виконання. Завжди слід пам'ятати, що навіть швидкі, прозорі за своїм викладом епізоди потрібно вміти вчити в повільному темпі, щільним звуком.

Для досягнення інтенсивного, насиченого звучання потрібно скористатися розмахом вільної руки, зберігаючи, безумовно, пластичне і м'яке legato. Клавіша не стільки вдаряється, скільки береться. Особливої уваги потребує відпрацювання гнучкості кисті, адже супутником хорошого звуку є повна гнучкість руки, але ні в якому разі не її розслабленість, інакше звук буде одноманітним, млявим.

Дуже корисно пограти вправу на «перенос» руки з однієї клавіші на іншу (приблизно на відстань октави), при цьому в руці повинно бути відчуття, ніби звук «несеш»: учневі можна порадити уявити, ніби вони рукою над клавіатурою малюють веселку.

Звісно, що кисть не діє ізольовано, з нею завжди поряд працюють передпліччя, а іноді і вся рука. Щоб звук почав «жити», йому потрібен рух. За рух відповідає зап'ястя, яке рухається відповідно до руху звуку. Таким чином, у творах кантиленного характеру звук береться м'якою вільною, гнучкою кистю, але обов'язково зібраними пальцями.

Після видобування звуку рука миттєво і плавно, по інерції іде вниз, ніби «висне» на кінчику пальця, який еластично опирається на клавішу. Основою успішної роботи над мелодією, кантиленою завжди повинна бути яскрава уява про красиве, м'яке, повнозвучне legato. Грати «подушечкою», тобто м'ясистою частинкою пальця, закругленість пальців повинна бути мінімальною, щоб вся опора приходилась не на кінчик, а на «подушечку».

Не менш важливе значення має і те, якою аплікатурою грає піаніст. Наприклад, перший, другий та третій пальці досить сильні і створюють одну звучність, четвертий і п'ятий – більш слабші, тому використовуються у місцях менш активного звучання. В результаті, за допомогою правильно підібраної аплікатури можна досягнути різноманіття звукового колориту. Потрібно завжди розуміти і відчувати індивідуальну особливість кожного пальця, знати його звукові можливості.

Розповсюдженою помилкою під час виконання творів, а особливо кантилени, є відсутність звукової градації між руками –

мелодією та супроводом. Потрібно вміти прибрати деякі елементи на задній план, а інші висунути наперед. В такі моменти учень повинен слідкувати за тим, щоб вага руки, яка в даний момент виконує важливішу функцію, завжди переміщалася в сторону головного звукового малюнка. Можна порадити учням уявити, що мелодія – це світло, а супровід – це тінь. Якщо ж одночасно потрібно вести декілька мелодичних ліній обома руками, то кожна з них повинна набути властиву їй звучність. Наприклад, в одному голосі більше застосовувати всю вагу руки, інший потребує незалежного чіткого руху пальців і т. д.

Ще одним корисним і досить дієвим методом вирішення даної проблеми є спів мелодичної лінії з одночасним виконанням супроводу. Це допоможе учню почути, а відповідно і яскравіше провести саме той голос, який переважає в даний момент. Якщо в класі є два інструменти, варто пограти разом з учнем мелодичну лінію в унісон.

Безумовно, якщо говорити про спів взагалі, то слід зазначити, що вокаліст при співі не відчуває тих незручностей, як піаніст зі своїми неоднакової довжини пальцями, через які так легко можна втратити відчуття єдності мелодичної лінії. Взагалі, «фортепіанний спів» залежить не стільки від способу видобування окремого звуку мелодії, скільки від способу поєднання звуків у речення, періоди. В основі вміння «співати на фортепіано» мелодичну фразу лежить володіння «диханням» руки.

Піаніст повинен вміти взяти послідовний ряд звуків «на одному диханні», без будь-яких поштовхів. Педагогу, працюючи з учнями, окрім набутого власного педагогічного досвіду доречно звертатися до поглядів відомих педагогів фортепіанної школи, зокрема, таких, як С. Є. Фейнберг, К. М. Ігумнов, а також Ф. М. Блуменфельд, який завжди своїм учням наголошував: «Грати наспівно – означає зберегти в інструментальному виконанні ідею вокальності».

Основним недоліком у виконанні кантилени, як правило, є недослуховування звуку і недостатнє відчуття руху. Дослуховувати звук – це означає чути попереднє звучання, а відчувати рух – це думати і слухати «наперед». Насправді ці тенденції повинні доповнювати одна одну. Адже, говорячи про «дослуховування», ми маємо на увазі рух, а не спокій, і цей рух повинен стати імпульсом подальшого розвитку. Дослуховування звуку особливо необхідне для досягнення цілісності і природності ведення фрази. Головним

недоліком виконання частіше всього є відсутність горизонтального руху до опорних точок мелодії, що створює вертикальну важкість і перешкоджає живому розвитку музики. Недостатнє відчуття горизонтальності ведення мелодичної лінії часто призводить до того, що мелодія розпадається на дрібні частинки і стоїть «на одному місці». Саме тому дієвим методом уникнення цих проблем є спів мелодії.

Ще необхідно звернути увагу на один із найважливіших факторів, який є запорукою оволодіння всіма піаністичними навиками, а головне – гарним звуком. Це так званий слуховий контроль. Яке ж значення містить в собі дане поняття?

Слуховий контроль тісно пов'язаний із проблемою становлення слухових уявлень. Практично – це дві сторони одного і того ж процесу. В будь-якій формі спілкування з музикою слух, почуття, уява і свідомість людини знаходяться у взаємодії. Досягнути ясності слухових уявлень виконавець може лише тоді, коли постійно контролює себе в процесі роботи. Звісно, проблема слухового контролю найбільш гостро постає під час самостійних домашніх занять.

Досить часто ми спостерігаємо явище, коли учень ніби багато займався самостійно, а, прийшовши на заняття, не може так як слід виконати твір. Така «безконтрольна» домашня гра не лише не дає позитивного результату у вирішенні поставлених завдань, але часто і негативно впливає на роботу. І викладачу від заняття до заняття приходиться пояснювати, а, головне, вчити учня слухати себе і аналізувати, контролювати свої дії.

Безумовно, це зробити важко, але можливо. Педагогу потрібно лише не пропускати навіть незначні помилки у виконанні, добиватися їх виправлення. Від самого початку занять потрібно прививати дбайливе ставлення до тексту. Учень повинен вміти співставляти те, що звучить, і те, що було задумано. В цьому здійснюється синтез внутрішнього слухового контролю і самоконтролю.

5. ПЕДАЛЬ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ

Робота над звуком тісно пов'язана з питанням педалізації, область якої досить багатогранна та об'ємна. Мабуть, кожен викладач

зауважував, що учень, який вже хоча б у деякій мірі вмiє грати на фортепіано, прагне якомога швидше навчитись користуватись педаллю. Звичайно, що оволодіти навиками застосування педалі, як і деякими іншими основами піаністичної майстерності, не всім учням однаково легко вдається.

Так само, як на перших заняттях педагог розповідає і показує будову інструменту, так і у даному випадку, насамперед, потрібно розповісти учневі про значення та функції педалі. Показати, що при натиску на праву педаль всі демпфери підіймаються від струн і дають їм можливість вільного коливання. Звуки затихають лише тоді, коли повністю зупиниться енергія коливання.

Педаль не лише продовжує звучання, але й якісно покращує його. Це досягається тим, що при піднятих демпферах із загального числа вільних струн починають коливатися (через резонанс) і струни, які відповідають обертоновому ряду зіграних звуків, а також струни, для яких ці звуки самі являються обертонами. Таким чином звук стає повним, багатшим.

Безумовно, користування педаллю – це свого роду вмiло виконана технічна вправа, тільки для ніг. Як правило, більшість початківців натискають педальну лапку напруженою ногою. Це відбувається через те, що учень забуває, або ще не досить вправно застосовує певні прийоми, якими варто користуватися в даній формі роботи. Наведемо основні з них:

- 1) п'ята ноги повинна впрятися в підлогу;
- 2) педальну лапку потрібно натискати носком ноги дуже вільно, легко;
- 3) не слід стукати ногою по педалі;
- 4) педаль потрібно брати плавно, без поштовхів.

Необхідно дати учням поняття про пряму та запізнюючу педаль. Використання прямої педалі, яка береться одночасно зі звуком, особливої важкості не складає. Хоча, як показує практика, переважно застосовується від самих перших уроків запізнююча педаль, яка береться одразу, або згодом після взяття звуку. Саме тут постає безліч проблем. Як правило, учні вправно користуються нею, коли виконують деякі вправи із використанням запізнюючої педалі, наприклад, у ході гри певного звукоряду. А ось у творах це відтворити набагато складніше.

Важливу роль при цьому відіграє час натиску і час зняття педалі. Слід також відмітити, яким би не був суттєвим момент взяття і зняття

педалі, він все ж таки багато в чому пов'язаний із глибиною натиску педалі. Найперше учень повинен зробити мінімальний нажим педалі, якому відповідає незначне включення демпферів. Саме така педаль надає музиці м'якого забарвлення. Далі учень повинен добре відчутти половину взяття педалі, і, нарешті, дійти до повного натиску – отримання найбагатшого яскравого ефекту.

Звісно, учень повинен звикнути до педалі настільки, щоб вона не була перешкодою у грі. Тому що досить часто педаль береться невправно саме тоді, коли учень фіксує на ній свою увагу, і тим самим руйнує відпрацьовану автоматизацію у взятті педалі.

Слід зазначити, що навчити вправно користуватися педаллю або пів педаллю (що відбувається досить рідко) вдається не відразу, особливо, якщо учень не володіє достатньо хорошим слухом, внутрішнім відчуттям. Наприклад, відома педагогиня О. Гнесіна із вмільм застосуванням педалі пов'язувала два фактори: так звану «педальну інтуїцію» та координаційний навик руху. Вона завжди говорила: «Всі учні, які вільно дістають ногами до педалі і вміють прислухатися до звучання фортепіано, можуть навчитися добре педалізувати».

Насправді, дуже часто правильна педаль – це справа інтуїції. Проте, навіть це потребує попереднього обдумування, все повинно бути підпорядковано раціональності та інтуїтивності. Досить часто навіть досвідченим педагогам приходить змінювати педаль, яка вже проставлена редактором в тексті.

Учням, які вже мають певні навички гри на інструменті, корисно давати завдання самим проставляти педаль у творі. Це надасть їм можливість більше вслухатися в звучання, обдумувати правильне взяття педалі, розвивати власну ініціативу та закріпити прагнення до самостійного пошуку.

Педаль буває різною, і це впливає на багатоплановість виконання, темброве забарвлення, збагачення звукової палітри. При роботі над педаллю потрібно завжди пояснювати, що якщо основою в даному фрагменті є гармонія (що буває досить часто), то для педалі важливим фактором є зміна гармонії, а, отже, використовується гармонічна педаль. Коли потрібно провести виразно мелодичну лінію, то тут суттєве значення має побудова мелодії, початок і кінець фрази. Така педаль береться частіше, а ще краще використовувати пів педаль.

Навіть самий посередній учень знає, що педаль допомагає збагатити динамічний характер твору. Наприклад, за допомогою педалі можна досягти рівного посилення звучності (або кульмінації), що одними пальцями надто складно зробити. Проте, не варто користуватися педаллю для того, щоб компенсувати недолік сили, адже відтворити *forte* – справа пальців (руки), а не педалі.

І останнє – це ритмічна педаль, тут важливим фактором є сильні долі такту, або підкреслені місця. Хоча така педаль досить примітивна, проте в багатьох випадках, особливо коли твір швидкий (тривалу педаль не можна використовувати, щоб уникнути гулу та бруду), вона усуне деяку сухість звучання.

Варто учням також дати інформацію про застосування лівої педалі. Загальновідомо, що натиск лівої педалі зміщує молоточки в одну сторону на таку відстань, що замість удару по трьох струнах, молоточок вдаряє лише по двох. Дуже часто значення лівої педалі багатьма педагогами трактуються неправильно.

Слід пам'ятати, що такою педаллю виконавець користується не стільки для послаблення сили звучання, скільки для різнобарв'я. У поєднанні з правою, вона надає нові темброві фарби. Ліва педаль зменшує сумарну гучність і змушує резонувати вільну струну, тим самим робить тембр більш глухим і матовим. Зазвичай вона використовується лише як більш або менш довгодіючий «регістр».

Звичайно, гра з педаллю – процес цікавий, що надзвичайно подобається учням. Але не слід забувати про важливість «безпедальної» гри. Адже розраховуючи лише на педаль, учень перестає відчувати значення тонких відтінків торкання пальців до клавіатури, при цьому звучання інструменту втрачає опору в пальцевому відчутті.

Педалізація – це, безумовно, творчий процес, у який входить і знання стилю твору, і відчуття характеру музики. Незаперечним залишається той факт, що навчити майстерності педалізації в повній мірі, як і відчуттям гарного звуковидобування, практично неможливо, якщо учень не усвідомлює ціль і результат управління педаллю, а головне, коли в нього відсутнє педальне відчуття.

6. ЗВУК ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ ТВОРУ

Усім відомо, що праця над твором поділяється на декілька етапів, останнім з яких є робота над художнім образом твору. Безумовно, дорослим учням набагато легше пояснити, що розкрити художній зміст твору – це означає відтворити композиторський задум, його думки, почуття, а також показати своє власне відношення до музики. Художній образ – це і є сама музика, музична мова, яка повинна бути зрозумілою слухачеві. Тому учням варто сказати: «Виконуйте те, що ви собі уявляєте в цьому творі. Малюйте власні картини, тільки не пензлями і фарбами, а руками та звуками».

У роботі зі студентами педагогічного коледжу необхідно використовувати різноманітні форми роботи. Важливу роль у розкритті художнього образу відіграє словесна інформація. Педагог повинен обов'язково розповісти учню основні відомості про композитора, а особливо про епоху, в якій творив автор. Не завадить послухати у запису чи відтворити на фортепіано деякі твори цього композитора. Лише тоді можна сподіватися, що учень зможе передати стилістику твору, а головне – внутрішній та душевний стан композитора.

При цьому всьому викладачу потрібно вміло збалансовувати ступінь важливості даної інформації, а саме – на більш суттєвому наголосити, а про інше, можливо, поговорити на наступному занятті, або навіть пізніше. Не варто закидати учня великою кількістю інформації – це не доцільно, адже сприймаючи багато, він може забути про найголовніше.

Виразність звуку є найважливішим засобом для втілення музично-художнього задуму. Безумовно, слухач сприймає якість звуку у зв'язку з тим, що саме цим звуком виражається. Тому і відношення до звуку повинно бути різним, індивідуальним стосовно проведення певного образу чи теми. Ступінь насиченості і характер звучання залежать від змісту музики, від щільності фактури, від регістру. Співучий, насичений звук не буде можливим без відчуття свободи піаністичного апарату.

Одна з умов розкриття змісту – відчуття направленості розвитку будь-якої побудови, іншими словами, потрібно вміти довести думку до її найбільшої «вершини».

В роботу над фразуванням входить все те, що пов'язане з наспівністю, виразністю мелодії. Особливо важливе значення у процесі заняття потрібно надати роботі над «диханням». У звичайній мові людина бере дихання ротом між словами чи реченнями. При поясненні поняття «дихання» в музиці у нагоді стають поняття «музична фраза» та «музичне речення». Потрібно учню пояснити, що дихання у музиці береться руками (як правило по закінченні ліг), проте «дихати» потрібно вчасно, відповідно до музичного фразування і за характером звукових завдань. Правильне «дихання» допомагає яскравіше виразити музику та згодом полегшити технічну задачу виконавця.

Для яскравого відтворення звукового образу в полі зору обов'язково повинні бути: динамічні барви, темброві забарвлення, різні штрихи, стильові особливості і т.д. Зупинимось детальніше на деяких з цих факторів.

З динамічними відтінками невід'ємно пов'язана темброва сторона звуку. Наприклад, відтінок *forte* – в залежності від змісту твору, його характеру, в окремих випадках виконується по-різному – коли активнішим звуком, коли досить виразним, але більш матовим звучанням. Це також стосується й інших динамічних градацій. Одноманітність гри збільшується за рахунок одноманітності динамічних відтінків.

Розповсюдженою помилкою практично у всіх учнів є невміле виконання *crescendo* і *diminuendo*. Тому потрібно постійно наголошувати, що *crescendo* – це ще не *forte*, а лише поступове збільшення звуку, а *diminuendo* – це не одразу тихо.

Досить часто у процесі роботи педагог зустрічається із досить поширеним явищем: перекрученою уявою учнів про характер звучання на *piano*. Результатом такої уяви є звук, позбавлений тембру, ясності. Грати тихо, так як і говорити, потрібно виразно і чітко, щоб було все зрозуміло.

Безперечно, суттєвим фактором у відтворенні повної динамічної шкали твору є здатність розрізняти тонкі звукові градації. Тривалий час ця робота контролюється педагогом, вимагає багатьох показів на інструменті, пояснень. По мірі зростання творчої уяви учня збагачується його внутрішній слух, що дозволяє йому уявити потрібне звучання. Тому педагог повинен вміти побачити, що саме заважає учневі знайти потрібне звучання: зайві рухи чи недостатньо чітке слухове уявлення, скутість або недостатня зосередженість.

Вже від першого заняття піаністи-початківці знають, яке важливе значення у розкритті характеру музичного твору відіграють штрихи. Так наприклад, штрих *staccato* відображає грайливість, веселість і т.д. Нагадаємо, що *staccato* існує пальцеве і кистьове, важке або легке, що також має суттєве значення, і застосування того чи іншого виду визначається характером твору.

Вивчення твору з програмною назвою допоможе уявити, наприклад, як стрибає м'яч, або які можуть бути гострі голки у їжака. І навпаки, наспівне, кантиленне *legato* розкриває зовсім інші почуття. Для засвоєння цього штриха корисними для вивчення є колискові.

Ми торкнулися лише основних засобів музичної виразності та їх впливу на художній зміст твору. Звичайно, як би вміло ми не вчили учня користуватися засобами музичної виразності, для розкриття художнього змісту твору першочерговим є самостійне мислення та уява.

У кожного хорошого учня в процесі роботи поступово формується свій стиль виконання, своя манера передавати думки і почуття автора. Стиль цей може бути яскравим, драматичним, напруженим, енергійним, зосередженим, легковажним і т. д. Перш за все це залежить від характеру учня.

Процес роботи виконавця являє собою поступове заглиблення в суть художнього образу музичного твору. Тут особливе значення має свідоме, осмислене відношення до тексту. Досягнути цього можна тільки в тому випадку, коли учень розуміє твір, знає свої завдання і уважно вслуховується в гру. Чути вміє кожен, а вслухатися у твір може лише обдарований учень, або той, кому викладач допоміг відчувати та зрозуміти виразність звучання, той, у кого виховане це вміння.

Не варто також забувати, що зацікавленість в інших видах мистецтва (поезії, живопису) допоможе усвідомити як поетичний образ, так і загальний та детальний зміст музичного твору. Тому необхідно відвідувати разом з учнями якомога більше різних мистецьких заходів, що допоможе їм не лише в особистому розвитку, а також надасть можливість глибше зрозуміти та осягнути сутність мистецтва в будь-якому його прояві.

ВИСНОВКИ

Робота над звуком у класі фортепіано є досить багатогранною і цікавою. Ключовими умовами досягнення успішних результатів в даній формі роботи є осмисленість занять, вміння слухати власне виконання, правильно визначати мету і досягати вирішення поставлених завдань.

Першочерговим завданням педагога у роботі з початківцями залишається привити учню дбайливе ставлення до виразного виконання, бажання оволодіти чистотою та культурою звучання. Пам'ятати, що основними складовими якісного звуковидобування є: формування правильної посадки за інструментом, відчуття свободи усього піаністичного апарату, чуттєві кінцівки пальців, розвиток внутрішньої слухової уяви учня.

Фортепіанне виконавство – це нескінченний пошук істинно виконавської майстерності. Проте, не варто забувати, що піаністам-початківцям, які ще не сформували свій особистий стиль виконання, потрібно навчитися, насамперед, достеменно вивчати всі вказівки автора. В першу чергу необхідно детально вивчити, проаналізувати те, що написано у нотах, і лише потім надавати твору своє індивідуальне бачення відтворення того чи іншого образу.

Безумовно, за допомогою педагога здібний та старанний учень за всі роки навчання оволодіє багатьма навиками звуковидобування. Проте, як би вправно він цим не користувався, слід завжди пам'ятати, що в кожного учня у виконанні буде свій звук, своє індивідуальне відношення до звуку, манера виконання, і з цим завжди потрібно рахуватись. Педагогу не варто переучувати учня на свій лад, нехай він грає так, як чує, головне, щоб це було гармонійно, просто, красиво і грамотно.

СПРОЩЕНІ ВЕРСІЇ ТВОРІВ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ЗІ СТУДЕНТАМИ-ПОЧАТКІВЦЯМИ

Ніч. Даніель Турк

First system of musical notation for 'Night' by Daniel Turk. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line with fingerings 3, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3. The second staff (bass clef) contains a simple accompaniment with a whole note chord in the first measure and a half note chord in the second measure. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure of the bass staff.

Second system of musical notation. The first staff (treble clef) continues the melody with fingerings 1, 3, 5. The second staff (bass clef) continues the accompaniment with fingerings 3, 4, 2, 4. A crescendo hairpin is shown above the first staff, and a decrescendo hairpin is shown above the second staff.

Third system of musical notation. The first staff (treble clef) continues the melody with fingerings 3, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 5. The second staff (bass clef) continues the accompaniment with a fingerings 2. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure of the first staff.

Fourth system of musical notation. The first staff (treble clef) continues the melody with fingerings 3, 2, 1, 3, 2. The second staff (bass clef) continues the accompaniment with fingerings 1, 4, 2, 5, 1. A decrescendo hairpin is shown above the first staff.

Радість світу. Лоуел Мейсон

Різдвяна пісня

The image displays a piano accompaniment for the Christmas carol "Joy to the World" by Lowell Mason. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature (C). The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes across measures. The first system includes a *mf* marking. The second system begins with a measure number '5'. The third system begins with a measure number '9'. The fourth system begins with a measure number '13'. The piece concludes with a final note in the fourth system.

17

Старовинний іспанський романс

Аранжування Даніель Турк

p

legato

9

2 4 2 5 3

5 3

13

2 4 1 3 5

5 3

17

mf

5 3 1 2 1 2

5 3 1

21

3 3 2

5 3

25

5 2 3 4 5

5 3

29

5 3 2 1

Тихий вечір. Роберт Шуман

legato

5

9

13

1 3 4 3 1 3 2

5 4 3 2 1 5 5 1 4

Канон. Йоган Пахельбель

First system of musical notation. The treble clef staff contains block chords in the first two measures and a single note in the third. The bass clef staff contains a continuous eighth-note melody.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with some notes beamed together. The bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has chords with some notes beamed together. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff shows a more active melodic line. The bass clef staff has chords with some beaming.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with some beaming. The bass clef staff contains block chords.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with some rests. The bass clef staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a more active melodic line with eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur over the second and third measures. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some eighth notes. The bass clef staff contains a simpler accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with dense sixteenth-note passages. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with some rests and sixteenth-note runs. The bass clef staff has a more active accompaniment with eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with some rests and eighth-note patterns. The bass clef staff features a dense accompaniment of sixteenth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note and sixteenth-note patterns. The bass clef staff has a steady accompaniment with chords.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note and sixteenth-note patterns. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The bass staff maintains the accompaniment with sustained chords and moving lines.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff shows a more active melodic line with frequent eighth notes. The bass staff uses a simpler accompaniment with longer note values.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a more rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a more rhythmic accompaniment with eighth notes.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a more rhythmic accompaniment with eighth notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords and eighth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and chords.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with rhythmic patterns, and the bass clef staff features a more active accompaniment with eighth notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a mix of chords and eighth notes, and the bass clef staff has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes, and the bass clef staff has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with eighth notes, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with some grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a prominent slur over a group of notes. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff ends with a long, sustained chord, and the bass staff also concludes with a long, sustained chord. A double bar line is present at the end of the system.

Жайворонок. Старовинна французька пісня

Аранжування Даніель Турк

Measures 1-3 of the piano arrangement. The piece is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 1). The left hand provides a steady accompaniment with fingerings (5, 3, 1, 5, 2, 5, 3, 5, 3, 1). The dynamic marking *mf* is present.

Measures 4-6 of the piano arrangement. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 1, 3, 2, 3, 2, 1). The left hand accompaniment has fingerings (5, 2, 5, 5, 3, 1, 5, 2, 5, 3).

Measures 7-9 of the piano arrangement. Measures 7 and 8 follow the previous pattern. Measure 9 features a change in the right hand, moving to a higher register with a slur and fingering (1, 5). The left hand continues with fingerings (5, 3, 1, 5, 2, 5, 5, 1).

Measures 10-12 of the piano arrangement. Measures 10 and 11 show a change in the right hand with a slur and fingering (5, 1, 5). Measure 12 features a change in the left hand, moving to a higher register with a slur and fingering (1, 5, 1, 5). The right hand continues with fingerings (5, 1, 5, 1, 5).

Measures 13-15 of the piano arrangement. Measures 13 and 14 follow the previous pattern. Measure 15 features a change in the right hand with a slur and fingering (3, 2, 3, 2, 1). The left hand continues with fingerings (1, 4, 5, 3, 1, 5, 2, 5, 3).

16

19

Маленька прелюдія. Ерік Саті

5

10

15

21

27

33

38

Скорбота. Бела Барток

Allegro (♩ = 84)

Зозуля. Німецька народна пісня
Аранжування Даніель Турк

Тиха ніч. Франц Грубер

The image displays a piano score for the piece "Tiefen Nacht" (Tиха ніч) by Franz Schubert. The score is presented in five systems, each consisting of a treble and a bass staff. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The first system includes the dynamic marking *mp* and the instruction *legato*. The score is annotated with various musical notations, including slurs, accents, and fingerings (numbers 1-5) for both hands. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

В печері гірського короля. Едвард Гріг
Аранжування Даніель Турк

p

mp

mf

f

Лакрімоза. В.-А. Моцарт
 Аранжування Даніель Турк

9 10 11 12

cresc. poco a poco

13 14 15 16

f

17 18 19 20

p

Старовинна французька мелодія
Аранжування Даніель Турк

1 2 3 4

Andante

p

5 6 7 8

**3 Днем народження
Аранжування Даніель Турк**

Турецький марш. В.-А. Моцарт
Аранжування Даниель Турк

Allegretto

p

4

8

12

16

f *p*

20 *f* *p*

24 *p*

27 *f*

30 *ff*

Елізі. Л. Бетховен
Аранжування Даніель Турк

Poco moto

p

3

6

9

mf

12

p

15

18

pp

Повітря. Генрі Перселл
 Аранжування Даніель Турк

mf

non legato

5

9

p

13

5 4 1 4 3 1 3 1 4 2 3

4 1 5 2 4 1 5 1 2 5

rit.

Пам'ять. Ендрю Ллойд Веббер

3 2 4 1 3 2 4 1

5 3 1 5 3 1

tr

5 2 4 1 2 4

5 3 1 5 3 1 5

4 1 3 1 3 4 1 3 1

5 3 1 5 3 1 5

f

13

5 1 3 1

5 3 1 5 3 1

p

Smoke Gets In Your Eyes. Джером Керн

mp

4

7

10

1. 2.

5 2 5 3 5 2 1 2

1 3 5 1 2 4 5 5 3

5 4 2 2 1 2 3 4 5

Симфонія № 5 (1 частина). Людвіг ван Бетховен
Аранжування Даніель Турк

The image displays a piano score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5, arranged by Daniel Turk. The score is written in G minor, 2/4 time, and consists of five systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 1-6) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system (measures 7-13) starts with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 14-20) features a fortissimo (*f*) dynamic. The fourth system (measures 21-27) includes both fortissimo (*ff*) and piano (*p*) dynamics. The fifth system (measures 28-31) concludes with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. Measure numbers 7, 14, 21, and 28 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Рондіно. Жан-Філіпп Рамо

Moderato

9 *f*

Musical score for measures 9-12. The piece is in a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a bass line with quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *f* (forte) is present. Measure 12 includes a sharp sign (#) on the second line of the treble clef.

13 *p*

Musical score for measures 13-16. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

17 *f*

Musical score for measures 17-20. The right hand features eighth-note patterns with fingerings 1-5. The left hand has a bass line with quarter notes and fingerings 1-5. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

21 *p* *rit.*

Musical score for measures 21-24. The right hand features eighth-note patterns with fingerings 1-5. The left hand has a bass line with quarter notes and fingerings 1-5. A dynamic marking of *p* (piano) is present, and the piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking in measure 24.

Тема і варіації пісні « Au Clair de la Lune». Жан-Батист Люлі
Аранжування Д. Деbern

Moderato ♩=55

mp

legato *simile*

5

mf

simile

9

mp

simile

Var. 1

13

♩=55

mf

simile

17

21

p

mf

25

Var. 2

$\text{♩} = 70$

29

p *non legato*

8vb

33

8vb

37

Musical notation for measures 37-40. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 40 ends with a fermata over a quarter note.

41

Musical notation for measures 41-44. The right hand features a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings *f* and *ff* are present. A *8vb* marking is at the bottom.

Var. 3

non troppo $\text{♩} = 67$

45

Musical notation for measures 45-48. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a simple accompaniment. Dynamic marking *mp* is present. A *simile* marking is at the bottom.

49

Musical notation for measures 49-52. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment remains simple. A fermata is placed over the final note of measure 52.

53

Musical notation for measures 53-56. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment is simple. A *rit.* marking is present in measure 56.

57 *mp a tempo*

Var. 4

Allegro ♩ = 105
8va
mf

8va
p

8va
f *p*

8va

73

p

rit.

pp

Var. 5

non troppo ♩ = 52

8va

77

mp non legato

8va

81

8va

85

8va

89

rit.

Moderato ♩ = 55 Var. 6

94

f

This system contains measures 94 through 97. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The treble line features block chords in measures 94-96 and a melodic phrase in measure 97. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 94.

98

This system contains measures 98 through 101. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The treble line has block chords in measures 98-99, followed by a melodic line in measures 100-101. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 98.

102

mp *crescendo*

This system contains measures 102 through 105. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The treble line features triplets in measures 102-103 and block chords in measures 104-105. A dynamic marking of *mp* is at the start of measure 102, and a *crescendo* marking is placed over measures 104-105.

106

f *rit.*

This system contains measures 106 through 109. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The treble line features triplets in measures 106-107 and block chords in measures 108-109. A dynamic marking of *f* is at the start of measure 106, and a *rit.* marking is placed over measure 108.

Вальс Ор.69 № 2. Фредерік Шопен
Аранжування Д. Деbern

The image displays a piano score for Chopin's Waltz Op. 69 No. 2, arranged by D. Debern. The score is written in 3/4 time and D major. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes slurs, ties, and specific fingerings (e.g., 2, 1, 3, 4, 3, 1, 2, 4). Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems. The score concludes with a double bar line.

Mon Beau Sarrin. Ернст Гебхард Саломон Аншуц
Аранжування Д. Деберн

The musical score for "Mon Beau Sarrin" is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, Bb3, G3, Bb3, G3, Bb3. The first system includes fingerings (1, 3, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1) and a dynamic marking of *mf*. The second system continues the melody with a slur over the first four notes and a fermata over the final note. The third system concludes the piece with a final cadence. The bass line in the third system ends with a double bar line and repeat dots.

God Rest Ye Merry, Gentlemen. Англійська народна пісня
Аранжування Д. Деберн

The musical score for "God Rest Ye Merry, Gentlemen" is presented in a single system. The treble clef, key signature of two sharps (D major), and common time signature are indicated. The melody begins with a quarter note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: D3, F#3, D3, F#3, D3, F#3. The first system includes fingerings (1, 5, 4, 1, 2, 1) and a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 4-7. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with fingerings: 5, 1, 5, 4, 1, 2, 1. The left hand provides a bass line with fingerings: 3, 5, 1, 2, 1, 4, 1, 2.

Musical notation for measures 8-11. The right hand continues the melody with fingerings: 5, 2, 3, 1, 5, 2, 1, 3, 1. The left hand has fingerings: 3, 1, 2, 3, 4.

Musical notation for measures 12-15. The right hand has fingerings: 4, 2, 5, 4, 5, 1, 3. The left hand has fingerings: 5, 4, 2, 1, 2, 3, 2, 4.

Musical notation for measures 16-19. The right hand has fingerings: 4, 2, 1, 2, 5, 5, 2. The left hand has fingerings: 1, 4, 1, 4. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 19.

Ode to Joy (Ода радості). Людвіг ван Бетховен
Аранжування Д. Деbern

Musical notation for the beginning of the piece. It starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with fingerings: 3, 5. The left hand has a bass line with fingerings: 5, 4.

5

Musical notation for measures 5-7. The piece is in G major (one sharp). The right hand plays a melodic line with slurs and fingerings: 1, 3, 2, 3, 5. The left hand plays a bass line with slurs and fingerings: 3, 1, 5.

8

Musical notation for measures 8-10. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings: 1, 2, 1. The left hand continues the bass line with slurs and fingerings: 4, 3, 1, 5.

11

Musical notation for measures 11-14. The right hand plays a more active melodic line with slurs and fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The left hand plays a bass line with slurs and fingerings: 4, 4, 3, 5, 2.

15

Musical notation for measures 15-18. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings: 3, 5, 1, 2, 1. The left hand continues the bass line with slurs and fingerings: 5, 4, 3, 1, 5.

19

Musical notation for measures 19-22. The right hand plays a more active melodic line with slurs and fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The left hand plays a bass line with slurs and fingerings: 4, 3, 5, 2.

23

Три маленькі етюди

1.

Vivace

f

2.

Allegro moderato

mf

3 5 4

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

3.

Allegro moderato

mf

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

5 4

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

3 5

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горюхіна Н. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ. Музична Україна. 1985. 110 с.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Історія. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. 299 с.
3. Матеріали вебінару «Творча складова виховання технічного апарату піаніста». URL: <https://www.umka-artlife.org.ua/vebinar-tvorcha-skladova-vihovannya-texnichnogo-aparatu-pianista/> (дата звернення 02.07.2022)
4. Міліч Б. Є. Виховання учня-піаніста в 1-2 класах ДМШ. Київ: Музична Україна, 1977. 78 с.
5. Павловська-Єжова Т.А. Дослідження педагогічної спадщини видатних українських піаністів як шлях до оптимізації фахової підготовки вчителів музики. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/6486/1/T_Pavlovska-Yezhova_SONUTI_IS_UKKUBG.pdf (дата звернення 02.07.2022)
6. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Збірник статей. Ред. А. Й. Корженевського. Київ: Музична Україна, 1981.
7. Рябов І. Мінікурс «Аспекти виховання піаніста». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rMJw9WKafQY> (дата звернення 02.07.2022)
8. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки: метод. посібник. Тернопіль: Астон, 2000. 68 с.
9. Шукайло В.Ф. Шлях до майстерності піаніста. Запоріжжя: Запорізький національний університет. 2017. 206 с.
10. Шукайло В.Ф. Педалізація в процесі виховання та навчання учнів-піаністів. Методичні рекомендації з курсу методики навчання гри на фортепіано. Харківський інститут мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків. 1982. 60 с.

Для нотаток

Навчально-методичне видання

Роман Гургула, Валентина Герасимчук, Лариса Мельник

**МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД ЗВУКОМ
ЗІ СТУДЕНТАМИ-ПОЧАТКІВЦЯМИ
В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО**

Навчально-методичний посібник

Видання друкується в авторській редакції

Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.
Обсяг – 3,79 ум. друк. арк.
Наклад 100 прим.

Видавництво “Терен”
43025, м. Луцьк, вул. Гаврилюка, 10
Тел. 050-2956548, 096-5880970
Ел. пошта: teren.lutsk@gmail.com
teren-lutsk.com

Свідоцтво Державного комітету
телебачення і радіомовлення України
ДК № 1508 від 26.09.2003 р.

Виготовлено у друкарні ПП “Терен”