

**Міністерство освіти і науки України
Мукачівський державний університет
Гуманітарно-педагогічний коледж**

Ганна Боднар



**Освоєння музичного твору: етапи та
методи роботи**

Методична розробка

**2018
Мукачево**

УДК 78.02(076)(075.8)

*Розглянуто та схвалено на засіданні Вченої ради навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
Протокол № 8 від «30» жовтня 2018 р.*

*Розглянуто та схвалено на засіданні секції викладачів гри на народних інструментах ГПК МДУ
Протокол № 3 від «20» грудня 2018 р.*

Рецензент: кандидат педагогічних наук, доцента кафедри педагогіки музичної освіти і виконавського мистецтва МДУ Ленд'єл-Саркевич А.А.

О-72

Освоєння музичного твору: етапи та методи роботи: методична розробка до проведення практичних занять та організації самостійної роботи з дисципліни для студентів денної форми навчання СП «Музичне мистецтво» ОКР «Молодший спеціаліст» / Укладач Г.І. Боднар .– Мукачево: ГПК МДУ, 2018. – 56с. (1,9 авт.арк).

Видання містить практичні та інструктивні матеріали до проведення практичних занять та перелік рекомендованих джерел.

Призначене для використання студентами в процесі виконання самостійної роботи та підготовки до практичних занять. Методична розробка розроблена у відповідності до програми дисципліни «Основний інструмент».

© ГПК МДУ
© Боднар Г.І. 2018

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ I. Основні принципи роботи над музичним твором	
1.1 Етапи та методи роботи	5
1.2 Ознайомлення з музичним твором	12
1.3 Технічне освоєння тексту твору	13
Розділ II. Методичні вказівки до проведення практичних занять та організації самостійної роботи	
2.1 Робота над важкими місцями	22
2.2 Художньо-змістовне освоєння тексту	24
2.3 Художнє доопрацювання твору	30
2.4 Сценічне виконання	35
Висновки	42
Список використаної літератури	44
Додатки	45

ВСТУП

З перших днів занять педагог повинен старатися розвивати свідоме відношення студента до музики. Завдання викладача - підтримувати і стимулювати зацікавленість студента до занять, клопітливо працювати з ним над нескладним матеріалом не відлякуючи труднощами. Коли буде видно, що технічний і музичний розвиток студента дозволяє поступово ускладнювати і розширювати репертуар, тоді можна переходити до роботи над складнішими творами. Перехідним етапом до творів великої форми є мініатюри. Зазвичай фактура мініатюр не дуже складна і дозволяє на такому художньому матеріалі розвивати майстерність виконання на інструменті. Рекомендується підбирати для розучування мініатюри двох і трьохчастинної будови, з контрастними по характеру частинами.

Робота над творами має велике значення в естетичному вихованні студента, розвитку його загально-музичної культури. Під час роботи над п'єсами педагог повинен пробуджувати в студента цікавість до творів над якими працює, а також до авторів п'єс, епохи їх створення. Потрібно уміло підбирати художні твори, враховуючи рівень технічної підготовки, індивідуальні особливості, а також ціль, яку ставить перед собою педагог по відношенні до даного студента на даному етапі. Тому саме в справі виховання і навчання молодого музиканта вирішальна роль належить викладачу. Як викласти той чи інший матеріал – залежить від досвіду, знання і природної обдарованості викладача.

Головне завдання викладача полягає в тому, щоб з перших занять гри на інструменті зацікавити студента і поступово, від уроку до уроку прививати йому любов до музики, любов до систематичних занять гри на інструменті. Всі заняття з навчання гри на інструменті направлені на виховання любові до майбутньої професії, на розвиток музично-аналітичного мислення, творчої самостійності та творчих здібностей студентів, формування їх художнього смаку.

РОЗДІЛ I. ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

1.1 ЕТАПИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ

Основні принципи роботи над музичним твором, які склалися в учбовій практиці, передбачає ділення процесу розучування твору на чотири етапи.

Перший етап роботи над твором: починається з попереднього ознайомлення кожного із студентів з призначеним йому твором. Викладач пояснює форму, зміст, характерні особливості (тональність, метро ритмічну структуру, динаміку п'єси, розказує короткі відомості про композитора і його творчість, малює план і способи роботи над твором). На першій стадії навчання, коли студент ще немає добрих навиків і практики читки нот з листа, і не може самостійно зіграти п'єсу грамотно, викладач сам виконує її.

Як конкретно проводиться робота на першому етапі?

До початку детального вивчення необхідно уважно познайомитися з твором в загальних рисах, щоби скласти собі уяву про зміст і характер музики, способах її розучування. Перед розбором п'єси потрібно перевірити, чи зрозумілі для студента музичні терміни, умовні позначення, авторські ремарки.

Ознайомившись з нотним текстом, змістом і формою твору, необхідно розібратись в змісті авторських і виконавських позначеннях темпу, динаміки, штрихів, підбору аплікатури. Наприклад: при вивченні «Етюд» До-мажор А. Бертіні з гамоподібними ходами в лівій клавіатурі дотримання правильної аплікатури із застосуванням 2, 3, 4-го пальців є необхідною умовою правильного виконання партії лівої руки. Є випадки, коли студенту краще імпонує аплікатура мажорної гами з використанням 5-го пальця. Тоді звук «До» починається четвертим пальцем, а не стандартно третім. При вивченні даного твору викладач може запропонувати різний варіант аплікатури. Вживання 5-го пальця можна розглядати як додатковий інструктивний матеріал для рівномірного розвитку всіх пальців.

Дивись додаток 1

Після цього можна приступати до програвання музики. Як правило, п'єса грається від початку до кінця в повільному темпі-таким чином студент буде мати

уяву в загальних рисах про п'єсу. Допомога викладача може виразитися в формі програвання п'єси-показу її. Але краще, щоби студент розучував її самостійно. Спочатку це буде загальний розбір нотного тексту, потім виділення і багаторазове програвання окремих закінчених кусочків, важких місць. Довго затримуватися на цьому не слід. Після цього студента потрібно переконати, що твір потрібно зіграти цілим. Хоч звичайно можна сказати, що це ідеальною грою не буде, студент повинен старатися грати добрим звуком, в темпі, який приблизний до позначеного в нотах, не робити зупинок, вникнути в характер музики. Звичайно не все вдається відразу. Потрібно терпеливо і тактовно пояснювати студенту, що зіграв він задовільно, що не вийшло і чому, яким способом виправити(забрати) помилки. В кінці першого етапу викладач повинен підвести підсумок з ціллю підвести результати.

Найбільш поширеним методом роботи на 1-му етапі є **пояснювально-ілюстративний**. Використання його на заняттях дасть можливість в короткий термін передати по розмірам інформацію, поставити перед студентами завдання, визначити шляхи їх розв'язання.

Другий етап роботи над музичним твором - самий відповідальний, складний і довгий. Педагогу і студенту потрібно перейти від першого етапу загального виконавського задуму до конкретного, глибокого вивчення елементів і деталей, які складають музичне полотно твору, до конкретизації образного змісту твору, до роботи над технічно-складними моментами, до пошуку і вибору музичної виразності. На цьому етапі не потрібно грати голий текст, щоби тільки спостерігати за точністю попадання на звуки і їх тривалість, а потім добавляти темпові, динамічні і інші вказівки, тобто починати доробляти твір окремо. Потрібно взяти собі за основне правило - одночасний поступовий процес технічного виконання і вникнення в зміст п'єси. При першому знайомстві з п'єсою ми не конкретно слідували за фразуванням, знаками, цезурами, позначеннями динаміки, різницю в артикуляції. На другому етапі це обов'язкове.

Після глибокого знайомства з п'єсою і її аналізом необхідно зіграти її цілком з початку до кінця. Над твором потрібно працювати в повільному темпі, уважно

вслуховуючись в артикуляцію кожного звуку, добиваючись потрібного характеру звучання, фразування, відтворювати динаміку і штрихи. Багаторазове програвання складних уривків твору дає можливість побачити неправильну гру студента. Потрібно навчити студента уважно слухати, виявляти недоліки і причини їх виникнення. Цього можна добитися, якщо програвання буде проходити під постійним контролем слуху і свідомості. В роботі з початківцями над творами поліфонічного викладу, де є наявність двох мелодичних ліній, що виконуються одночасно на правій і лівій клавіатурах, ставлять перед студентами нові виконавські завдання. Тому при вивченні твору «Сарабанда» І. Кларка, щоб твір прозвучав найбільш яскраво і виразно необхідно уміти регулювати звучання басів більш чи менш глибоким натиском пальців по клавіші.

Дивись додаток 2

На даному етапі роботи частіше всього застосовується **репродуктивний (тренувальний)** метод, коли студент ще не має навичок самостійного вирішення завдань, що стоять перед ним. Суть цього методу полягає в багаторазовому повторенні окремих прийомів чи періодів з метою розвитку автоматизації дій за прикладом педагога.

Виявивши причину складних моментів, причину помилок, потрібно вибрати шляхи їх виправлення, акцентувати увагу студентів на тих місцях, над якими потрібно займатися. В таких випадках краще всього працювати над окремими складними будовами, виділивши їх із загального тексту, проробляючи кожну фразу, якщо не виходить, в такому випадку це місце потрібно поділити ще на більш маленькі частини, а після того їх з'єднати. Досить корисно переключитися на виконання всього твору: по-перше щоби деталі не відволікали від головної цілі-розкриття змісту твору; по-друге щоби визначити окремі місця п'єси, так звану кульмінацію музичного розвитку, і перш за все -центральну, яка дозволить зберегти почуття цілого в роботі над частинами твору; по-третє, зрозуміти, як зумів студент відпрацювати складні місця шляхом багаторазового програвання окремих моментів, деталей і. т.д. Кожне програвання твору в майбутньому, повинно відрізнятися від попереднього. Потрібно уважно відноситися до деталей, чистого

інтонувannya кожного звука, розглядати кожен елемент музичної тканини як живу клітину організму, яка має вплив на його функціонування.

На протязі другого етапу основана увага повинна бути сконцентрована на двох головних, вирішальних завданнях: і мелодичні і ритмічній.

Любі технічні місця і пасажі, які виконуються на цьому етапі, як правило в повільному темпі повинні прослуховуватися мелодично, розглядатися як вид мелодичного руху; люба побудова і злиття звуків повинні виконуватися як мелодія.

Поряд з мелодією велике значення має ритм. Із практики викладання відомо, що навіть студенти з доброю підготовкою часто порушають ритмічність виконання. Причин цього явища багато, тому в цій області робота має надзвичайно широкий аспект. Найскладніше в ритмічному відношенні є читка і відтворення ритмічно-складного нотного тексту: при грі довгих звуків або різних видів пунктирного ритму (ноти з крапкою) тривалості не цілком витримуються; при переходах з одної ритмічної фігури на другу (з кварто лей на тріолі і.т.д.) або при грі ритмічних набудов з паузами, коли вони важко вираховуються, студент губить правильне співвідношення метро ритму; при виконанні синкоп проходить, як правило, неправильний рахунок. Виникають також проблеми при несиметричних розмірах. Викладач повинен кожноденно виховувати в студенті почуття ритму, привчати уважно слухати себе, відраховуючи метричні долі такту.

Ритм в музичному творі не здійснюється окремо від мелодії, тому робота над ритмом і якісним звуком, фразуванням повинні здійснюватися одночасно. Відносно фразування треба сказати, що студенту часто важко правильно вказати на музичну побудову, на мотиви, фрази, речення, періоди і розрахувати зміну міху в залежності від мелодичної структури.

Необхідно щоби студент зрозумів ще один важливий момент і розуміння темпу, тобто швидкості руху в музичному творі. Встановлення правильного темпу виконання-один із головних моментів. Треба враховувати характер музики, її програмний зміст. Для того щоби студент мав правильне розуміння в темпах, на початках потрібно користуватися метрономом

Кінцева ціль роботи над твором - вникнути в його зміст. Виконання повинно відповідати авторському тексту і стилю, бути натуральним, емоційним і постаратися розкрити риси художньо-образного змісту твору.

Третій заключний етап роботи над твором - дуже важливий.

Граючи твір цілком, студент повинен показати, що вся його попередня робота була підготовкою до заключного періоду.

Студент вивчив, продумав і підготував п'єсу до виконання. Як правило на заключному періоді її треба виконувати без помилок.

При виконанні твору в цілому і напам'ять перевіряється якість загальномузичної підготовки студента. Якщо виникає зрив, зупинка, в цьому обвинувачують пам'ять, хоч головною причиною є недосконалість техніки виконання. В більшості випадків виконання твору в цілому і напам'ять зв'язано з підготовкою до заліку, екзамену, виступу на концерті. Метод **тренування** є вагомим на даному етапі. Викладач вимагає від студента на занятті виконання всіх вказівок в подоланні технічних чи художніх труднощів. Тренування або багаторазове повторення важкодоступних місць в музичному творі можна проводити по-різному, наприклад, викладач кожного разу перед повторенням вказує студентові на недоліки в його виконанні, робить попутні зауваження не зупиняючи гри. Наприклад: вивчення хроматичної гами є хорошим інструктивним матеріалом для успішного виконання хроматичних ходів у «Сонатині» До-мажор Ф.Кулау. **Дивись додаток 3**

Найбільш ефективним методом даного етапу роботи є **проблемно-пошуковий**. Даний метод сприяє розвитку творчості студента, самостійності, активності, свідомості. Головною проблемною задачею для студента-музиканта є інтерпретація твору. Тому перед нами стоять завдання навчити студента умінню працювати та якісно виконувати художні твори, працювати над розвитком музикальності, інтелектуальності, артистизму.

З самого початку навчання у студента потрібно виховувати бажання гри на публіці, пояснення значення і відповідальності виконання на сцені. Сценічне виконання твору є **четвертим етапом** роботи над музичним твором.

Велике значення для успішного виступу має добре продумана і заплановано проведена підготовка.

Не завжди і не всім вдається повноцінно виконати твір на концерті. Головною причиною є хвилювання; воно відображається на технічному виконанні. Хвилювання викликається тим, що студент невпевнений в собі. Викладач повинен морально підтримати студента, уважно і вдумливо проаналізувати причини невдачі.

Щоби був гарантований успіх на концерті потрібно:

1. Міцне засвоєння, тверде запам'ятовування твору, його складових частин в логічній єдності, музичний твір, який призначений для виконання, по складності повинен відповідати індивідуальним можливостям студента, його технічним можливостям і музичному розвитку.

2. Сконцентрувати увагу на музиці, яку виконує; нічим не відволікатися, бережно зберігати її в пам'яті; постаратися цілком здійснити виконавський задум; і пам'ятати що своєю грою він повинен принести задоволення для слухача і заслужити їхнє схвалення.

3. Як можна найчастіше повинні бути публічні виступи. Вони виховують волюві якості, які необхідні концерту, виявленість, практику і творче естрадне самопочуття. Крім цього розвиваються необхідні виконавські якості, закріплюють пам'ять, витримку і т.д. Концертна практика-необхідна умова підвищення спеціальної підготовки і поступового руху по ступенях майстерності.

Успішний виступ на сцені гарантує досконале вивчення і виконання творів на високому художньому рівні. Осмислення художнього змісту твору, чіткість, виразність кожного музичного засобу (штрихи, динаміка, темп, зміна міху) може привести до повноцінного засвоєння музичного матеріалу і розвитку виконавської майстерності. **Дивись додаток 4**

Успішному, якісному виконанні даного твору передують довгопривала клопітка робота над вивченням нотного тексту окремо руками, визначення аплікатури. Після добре засвоєного тексту двома руками слідує осмислена робота над штриховою культурою виконання, звуковеденням, темпом, визначенням

кульмінації твору. Одним словом, після вивчення тексту продовжується робота над художньо-змістовним виконанням.

Вищим етапом самостійної роботи студента-акордеоніста являється **творчий метод**. Суть цього методу полягає в тому, що студенту надається можливість самостійно вирішувати технічні і творчі завдання. Керуючись таким методом роботи студент має можливість проявити свої індивідуальні творчі здібності, художній смак, показати рівень свого технічного розвитку та професійної підготовки.

1.2 ОЗНАЙОМЛЕННЯ З МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

В основу роботи над музичним твором слід покласти всестороннє вивчення його змістовної сторони. Підтримувати інтерес до нього, зберігати свіже ставлення дозволяє якомога більше заглиблення в художній образ твору, особливості його форми, фактури, ладової та гармонічної будови й інших засобів виразності.

Ознайомлення з твором — початкова стадія його вивчення. Для того, щоб отримати хоча б наближене уявлення про характер музики, виражальні засоби, які використовуються, необхідно програти твір повністю або великими розділами.

На даному етапі роботи найчастіше використовуються такі методи роботи, як програвання педагогом твору цілком або уривками і словесні пояснення. Цей метод в значній мірі сприяє розвитку абстрактного мислення студентів. Іноді для цього достатньо два-три програвання, в інших випадках така робота продовжується декілька днів — важливо, щоб студент зміг отримати цілісне уявлення про музику. Читаючи з листа, потрібно по можливості зберігати темп і характер музики, технічні неточності не повинні бентежити студента. У процесі подальшої роботи уявлення про твір будуть уточнюватися, корегуватися, але значення перших програвань важко переоцінити.

Отримана інформація дозволяє ефективно організувати всю художню і технічну роботу: співвіднести деталі й ціле, драматургію п'єси і характер застосування виражальних засобів, осмислено, раціонально вести технічну роботу. Програвання п'єси з листа може поєднуватися з її прослуховуванням у записі, демонстрацією педагогом, іншими студентами.

Слід, проте, зазначити, що, не дивлячись на користь таких прослуховувань, вони аж ніякою мірою не можуть замінити самостійного програвання, а можуть лише доповнити отримані від нього уявлення. Потрібно враховувати і те, що хороше виконання в записі або педагогом може сприяти виникненню бажання скопіювати його, обмежити власну творчу ініціативу студента.

1.3 ТЕХНІЧНЕ ОСВОЄННЯ ТВОРУ

Процес технічного освоєння твору часто займає в студентів баяністів-акордеоністів непропорційно і невиправдано багато часу щодо інших етапів роботи. Затягування другого етапу викликає цілий ряд негативних наслідків: втрачається інтерес до п'єси (особливо в студентів-початківців); технічні засоби, все більше закриваючи собою художню мету, займають поступово її місце; у психологічному плані в студентів виробляється комплекс неповноцінності, невпевненості, заняття стають формальними... Природне завершення довготривалої, усе вихолощуючої муштри, — низький художній рівень виконання. Відбувається це, мабуть, через нечіткі цільові установки, невміння працювати над твором, погану технічну підготовку. Спробуємо розібратися – на які ж моменти слід звернути увагу студентів на цьому етапі роботи.

Формування слухо-рухових уявлень

Зміст роботи з технічного освоєння твору пов'язують зазвичай із структурним розчленовуванням п'єси – грою невеликих епізодів з поступовим їх з'єднанням, продумуванням аплікатури і фіксацією її в нотах, з проставленням зміни міха, грою в стриманих темпах, кожною рукою окремо; рекомендується починати освоєння п'єси зі складних місць, гру в творах поліфонічного викладу рекомендується грати в дуеті з викладачем: викладач виконує партію правої руки, а студент – лівої, і навпаки.

Приєднуючись в цілому до цих та інших традиційних рекомендацій, зазначимо в той же час, що усі вони можуть залишатися лише зовнішньою формою того, що належить зробити студенту, якщо вся робота в цих напрямках не матиме в своїй основі формування якомога виразніших, яскравих слухо-рухових уявлень.

Наступні слухо-рухові уявлення є найбільш значними в процесі роботи з технічного освоєння п'єси.

Слухові уявлення

1. Слухові уявлення тексту твору:
 - а) Горизонтальні, вертикальні лінії – мелодія, гармонія, голоси в поліфонії.
 - б) Метроритм.
 - в) Форма твору.
2. Слухові уявлення художньо-змістовної сторони, інтерпретації музики і засобів її виразності:
 - а) Тембро-динамічні.
 - б) Артикуляція, акценти.
 - в) Інтонування.
 - г) Відчуття часу – темп, характер руху, агогіка.
 - д) Розчленованість музики – структурна будова, фразування.

Рухові уявлення

Рухові уявлення підпорядковані слуховим і найтіснішим чином пов'язані з ними.

1. Уявлення звукових ліній з одночасним уявленням аплікатури, клавіатурного малюнка.
2. Уявлення про положення рук в клавіатурному просторі, всього тіла виконавця у зв'язку з фактурою твору, художніми і технічними завданнями, які вирішуються.
3. Характер туше.
4. Психофізіологічні уявлення рівнів напруження і розслаблення ігрового апарату.
5. уявлення про характер допоміжних рухів.

Існує немало способів для активізації процесу формування слухо-рухових уявлень і їх реалізації в ігрових рухах виконавця.

Ось що пише, наприклад, відомий російський педагог-піаніст В. Сафонов: "Ми радимо вивчати найважчі місця спочатку оком і лише тоді, коли пасаж абсолютно ясно буде відображений у пам'яті... перейти до гри його на пам'ять, на клавіатурі". Інший російський піаніст А. Ніколаєв стверджував, що перш, ніж твір буде готовий в пальцях, він повинен бути готовий в голові. Аналогічні способи роботи над формуванням слухо-рухових уявлень застосовують і багато інших педагогів. Можна назвати їх розумовою роботою, або роботою без інструмента.

Не зосереджуючи тут уваги на численних перевагах способу занять без інструмента, зазначимо лише те, що застосування його навіть у найелементарнішому вигляді передбачає наявність в студентів достатньо розвиненої здатності до слухо-рухових уявлень. Ефективне використання цього способу можливе тільки при високорозвинутих уявленнях і сприяє їх подальшому розвитку і вдосконаленню.

Для студентів-початківців або студентів із слаборозвиненими слуховими і руховими уявленнями розучування п'єси, окремих епізодів по нотах (очима) без інструмента навряд чи є можливим. У цих випадках доцільно спрямувати увагу студента під час занять на ретельне вслухування у звучання п'єси – перш за все на звуковисотний та ритмічний малюнок, інтонування, характер руху і т. д., а також проконтролювати рухи і рухові відчуття – клавіатурний малюнок, туше, рівні напруження, розслаблення, допоміжні рухи. Після занять на інструменті студент прагне відтворити ті або інші аспекти своєї гри. Краще це робити без перерви, поки пам'ять його "міцно тримає" слухові і рухові уявлення, а від недавньої гри в свідомості залишається ніби їх "шлейф".

За допомогою наступних вправ можна удосконалювати і одночасно перевіряти рівень слухо-рухових уявлень: епізод, вивчений напам'ять, потрібно проспівати, по можливості називаючи при цьому ноти; без інструмента записати текст п'єси, вивченої напам'ять; грати без звуку на клавіатурах, зберігаючи характер туше, аналогічний звуковому варіанту; грати з різних місць, по голосах; транспонувати кожною рукою окремо і т. д.

Чималі зусилля, які належить зробити і педагогові, і студенту при формуванні слухо-рухових уявлень, компенсуються як якістю гри, так і швидким, міцним засвоєнням тексту творів, стабільним виконанням.

Уміння аналізувати

Досягти вирішення проблеми можна не численною її атакою, а дослідженням. Хоча принцип залишається загальним, але виконання вимагає завжди нового пристосовування, індивідуального нюансу.

Ф. Бузоні

Сфера дії аналізу розповсюджується практично на всі напрямки роботи студента з технічного освоєння п'єси. Аналізуються форма, структура, особливості фактури, технічне групування, аплікатура, артикуляція, туше, особливості напруження і розслаблення та багато іншого.

Звернемося, наприклад, до такого, найважливішого в технічному освоєнні твору, питання, як застосування ігрових формул-навичок, їх становлення і розвиток у зв'язку з художнім матеріалом, що вивчається. Тут аналіз, зроблений за допомогою педагога, допомагає студенту ефективно використовувати вже набуті ним навички. Потрібно розпізнати, яка, в якому вигляді технічна формула застосована в даному епізоді, і перенести навичку, що вже знаходиться в технічному багажі студента, пристосувавши її до нових, в тій чи іншій мірі змінених умов застосування. Успішність перенесення навички, її використання на новому матеріалі залежатиме від пластичності, гнучкості набутого уміння. Якщо навичка, вироблена у вправі, вже неодноразово використовувалася у різних варіантах в п'єсах, то і час, і зусилля для її пристосовування до нових умов будуть значно меншими, а результат ефективнішим, ніж при використанні навички, міцно пов'язаної з одним, конкретним матеріалом, на якому вона вироблена.

У практичній роботі подібний аналіз міг би виглядати наступним чином. Найбільш поширені фактурні формули в більшості п'єс для початківців так чи інакше пов'язані з гамоподібним, арпеджованим викладом. Якщо студент вже грає гамами і арпеджіо, то завданням педагога буде привернути його увагу до тієї або іншої їх видозміни в п'єсах, які він вивчає. Студент повинен визначити з якого рівня починається і на якому закінчується гамоподібний пасаж, або знайти момент, коли одна гама переходить в іншу або в арпеджіо, яка тональність гами, гармонійна функція арпеджіо і т. д.

Дивись додаток 5

Такий аналіз може успішно застосовуватися в різноманітних напрямках – у виборі і характері використання технологічних засобів, у порівняннях фактур недавно пройденої п'єси і такої, яка знову вивчається (якщо в них є схожість, відмінність і повторюваність різних епізодів), розділів усередині однієї п'єси (експозиція і реприза) і багато інших.

Пов'язуючи, наскільки це можливо, все нове в роботі студента із вже освоєним, таким, що застосовувалося, педагог повинен уникати такої ситуації, коли кожна наступна п'єса вивчається у відриві від попередньої роботи, коли все освоюється ніби уперше. Це не може не вплинути негативно на час проходження і якість гри.

Допомога педагога у такій аналітичній роботі на перших порах необхідна, вона скорочує час пошуків, економить працю. Надалі студент сам починає аналізувати, відчувати смак до подібних дій, розуміти їх необхідність.

Розглянемо тепер значення навичок технічного освоєння твору в психологічному аспекті.

Під навичкою зазвичай розуміють якусь підсвідому, автоматизовану дію. у процесі музикування саме синтез вироблених навичок дозволяє виконавцеві усю свою увагу, волю, сили направити на вирішення художніх завдань як на мету своєї дії. Ігрові рухи, які він при цьому здійснює, значною мірою залишаються за порогом його свідомості, оскільки вони вже автоматизовані. Якщо уявити зворотну картину — увага виконавця сконцентрована на ігрових рухах - неминучим

результатом стає зниження рівня музикування. Таким чином визначається найбільш важлива сторона роботи студента на другому етапі, що полягає в подоланні шляху від свідомої дії до підсвідомого, багато в чому автоматизованого вміння у всьому, що стосується технічної сторони освоєння п'єси.

На початковому етапі навчання суттєву допомогу в роботі над технічним освоєнням п'єси надасть попереднє, у вправах, надбання основних технічних навичок, що використовуються у ній. Сюди можна віднести, в першу чергу, різні види артикуляції, специфічні прийоми звуковидобування, аплікатурні формули, освоєння яких вимагає часу. Проведення подібної підготовчої роботи дозволить педагогові не лише скоротити час проходження п'єси студентом, досягти якіснішого її виконання, але й розширити діапазон набутих ним навичок, які знадобляться йому для освоєння наступних п'єс. Чим більшою кількістю навичок, всіляких їх поєднань володіє студент, тим швидше, легше і якісніше він вирішить завдання другого етапу роботи.

Набуття навичок за допомогою вправ має як свої переваги, так і недоліки. Концентрація уваги на самій дії, конкретному русі, звуковому результаті як на меті вправи дозволяє швидко досягти необхідного автоматизму. Мета досягнута, сформувався певний стереотип потрібного ігрового руху, дії. Проте при використанні даної навички у п'єсі, вона вже не мета, а засіб для вищої мети. Художні завдання ставлять перед студентом нові, значно ширші вимоги. Чи зможе він подолати відсталість автоматизму, виробленого стереотипними діями? Рухливості, гнучкості навичка набуде тільки після того, як пройде численне випробування в різних п'єсах.

У п'єсах синтезуються найрізноманітніші комбінації звичних для студента навичок з малознайомими або взагалі незнайомими технічними завданнями у зв'язку з різними фактурними прийомами викладу. Проблеми можуть виникати як через складність координування освоєних і нових ігрових рухів, так і у випадках, коли місце звичної навички повинна зайняти нова, близька за призначенням, але така, що протистоїть їй хоча б у деяких важливих елементах. Для того, щоб розпізнати всі тонкощі трансформації навичок в конкретній п'єсі, необхідно в

першому випадку об'єднати в одне ціле знайоме і незнайоме, знайти спільне в різних діях, виявити в новому зв'язки з попереднім досвідом. При схожості навичок необхідна зворотна дія — потрібно точно віддиференціювати їх відмінність, не допускати їх інтерференції ("збивання"), усвідомлення спільності і відмінностей грає істотну роль при перенесенні навичок. У практичній роботі вкрай рідко трапляються випадки, коли стара навичка повністю входить до складу нової, це можливо хіба що при перенесенні найелементарніших навичок.

Все вищесказане підтверджує необхідність детального, глибокого аналізу при будь-якому перенесенні навичок, як з вправ у п'єсу, так і з однієї п'єси в іншу. С.Савшинський, говорячи про здатність студента до перенесення навичок, вважає її одним з найважливіших компонентів його обдарованості; визначає саме перенесення навичок як основну умову розвитку студента.

Повторення

Повторення – основний прийом технічної роботи. Без повторення неможливе запам'ятовування дії, яка вивчається, вироблення навичок, усвідомлення закономірностей, суті явищ, пов'язаних з роботою музиканта. В результаті повторення виробляються міцність і упевненість дій. Навіть нескладна п'єса, з якою студент міг би справитися без особливих зусиль, потребує повторень, хоч би для того, щоб вивчити її напам'ять.

При технічному освоєнні п'єси розчленовується на ряд епізодів, кожен з яких слід грати спочатку в ізольованому вигляді і вивчати за допомогою повторень. Повторюватися можуть як окремі звуки, акорди, їх поєднання, пасажі, так і мотиви, фрази, більші побудови, у початковій стадії технічної роботи баяніст усвідомлює характер труднощів, шляхи їх подолання – ігрові дії аналізуються, отримувані звукові результати зіставляються і пов'язуються з технологією їх виконання. Досвід, що накопичується в результаті численних повторів, дозволяє синтезувати елементи дії в складну органічну єдність і одночасно диференціювати його, що сприяє організації цілеспрямованої, творчої роботи.

Для прикладу можна розглянути процес вивчення сюїти Є. Дербенко «Царь-государь». Саме повторюючи окремі мелодичні звороти, окремі акорди, можна освоїти текст, об'єднуючи окремі мотиви, фрази, пасажі в більші побудови.

Дивись додаток 6

На які ж повторення педагог орієнтує студента?

1) Осмислені, тобто направлені на вирішення певного завдання (завдань).
2) З паузою між повтореннями — необхідно усвідомити існуючі проблеми і у зв'язку з цим визначити характер дій на наступне програвання (для цього буває достатньо і декількох секунд).

3) Кожне наступне програвання - крок уперед. Потрібно виховати в студентів постійне прагнення до вдосконалення, поліпшення якості своєї гри.

4) Використання різноманітних виконавських засобів в повтореннях, їх варіативність. Можуть використовуватися різні види туше, артикуляції, ритмічні варіанти, зміна темпу і т. д. Варіативні повторення повинні поєднуватися із стереотипними (але ніяк не механічними). Якщо варіативним надається перевага в початковій стадії роботи на другому етапі, то стереотипні повторення, які закріплюють, автоматизують знайдену у варіативних органічну раціональну дію, завершують роботу з технічного освоєння п'єси.

5) Не слід повторювати одне місце багато разів підряд — втрачається свіжість сприйняття, притуплюється увага. Обмежена кількість повторень дисциплінує роботу студента. Якщо потрібні численні повторення, краще їх робити з перервами, граючи в проміжках інші епізоди, п'єси.

6) Необхідність активної роботи слуху при кожному повторенні.

7) Контроль рухових, ігрових відчуттів. Рухова, психічна свобода досягаються за допомогою вірно знайдених режимів гри, темпів повторень. Слід уникати будь-яких форсувань, у першу чергу тих, які пов'язані з темпом, динамікою, рівнем виразності.

8) Безпомилковість у повтореннях. Якщо одна і та ж помилка повторюється кілька разів, то вона запам'ятовується і навіть автоматизується. виправити її буває складніше, ніж вивчити що-небудь заново. Заграною,

забвтаною буває й уся п'еса; робота над її виправленням не тільки надзвичайно складна, але й невдячна, оскільки рідко дає позитивний результат.

Ще раз підкреслимо необхідність осмислених повторень, що протікають під управлінням і контролем свідомості. Слід пам'ятати, що результативність вправи залежить не стільки від кількості виконаних повторень, скільки від уважності, свідомості роботи.

РОЗДІЛ II. МЕТОБИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ПРОВЕДЕННЯ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ ТА ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

2.1 РОБОТА НАД ВАЖКИМИ МІСЦЯМИ

Нерідко буває так, що п'єса технічно майже освоєна, лише декілька місць, а може й одне-єдине, не дозволяють завершити роботу. Проходить час, посилена робота над важким місцем так і не дає задовільного результату. У подібній ситуації в студента може виникнути відчуття боязні, невпевненості в собі, наслідки якого не тільки для даної п'єси, але й для всього музичного виховання студентів можуть бути вкрай негативними. Такий варіант звичайно один з гірших, але чи так вже рідко він зустрічається у нашій практиці?

Раціональний підхід може багато в чому допомогти в успішному освоєнні важких місць. Суть подібного підходу можна зафіксувати в наступних положеннях:

1) Доцільно починати технічне освоєння п'єси з важких місць — це дозволить приділити їм більше часу й уваги. Саме в такий спосіб здійснюється робота над вивченням тесту фіналу «Концерта №17» для фортепіано з оркестром В. Моцарта.

Дивись додаток 7

2) Попередній аналіз характеру проблеми, планування шляхів її подолання, вибір необхідних прийомів і способів гри — все це робить студент за допомогою педагога.

3) Створення і гра вправ на основі характерних елементів проблеми, яка трапилася (корисно пограти подібні вправи ще до початку освоєння п'єси, це дозволить скоротити час роботи над нею, поліпшить якість виконання). Залежно від вирішуваних завдань, вправи можуть як спрощувати, так і ускладнювати труднощі.

4) Пошук індивідуальних шляхів вирішення проблеми. Нерідко успіх досягається за допомогою чинників, здавалося б незначних, - зміни, наприклад, положення руки, невеликих зміщень корпусу виконавця, змін в технічному

групуванні, акцентуванні. Проте знайти вдале рішення в подібних випадках можна лише на індивідуальній основі.

5) Педагог повинен так будувати роботу, щоб уникати всього того, що може призвести до боязні студента важких місць. Якщо це завдання не вдається вирішити, то наслідки можуть бути вельми негативними – в студента з'являються невпевненість, скутість у грі, інші симптоми психологічної комплексації.

б) Часто буває так, що важке місце вивчене, але тільки в ізольованому вигляді, в контексті ж великих розділів або всієї п'єси повністю воно не вдається. Відбуваються подібні явища зазвичай через зміни фону психофізичного навантаження – їх зайва напруга може виникнути ще до важкого місця, якщо її не вдається зняти, то навіть добре вивчене місце може не вдатися. Тому потрібне виконання важких місць в контексті великих розділів, всієї п'єси, з метою перевірки психофізичного навантаження і пошуку таких режимів її розподілу, які б дозволили створити сприятливий фон для виконання як усієї п'єси, так і епізодів, де навантаження на виконавця особливо велике.

Запас міцності потрібен виконавцеві у всіх важких місцях. Епізод, який звучить на межі можливого (швидкість, засоби виразності), не тільки створює нервозність у виконавця, але й негативно відбивається на якості гри, її надійності. Запас міцності потрібний також для того, щоб виконавець навіть не в кращому фізичному і психічному стані зміг зберегти гідний рівень виконання.

2.2 ХУДОЖНЬО-ЗМІСТОВНЕ ОСВОЄННЯ ТЕКСТУ

Визначивши зміст другого етапу роботи над твором як його технічне освоєння, ми не повинні ізолювати цю роботу від художньо-змістовної сторони твору. Уже при ознайомленні з твором (перший етап) виконавець накреслює в загальних рисах художні цілі і засоби їх технічного втілення. У свідомості музиканта, як дороговказна зірка, весь час присутнє уявлення про те, як повинна звучати п'єса, які виражальні засоби будуть найбільш органічними для даної музики. І не дивлячись на те, що прямий шлях до реалізації художнього задуму не завжди найкоротший, там, де результату можна досягнути без допоміжних засобів, прийомів, нерідко вельми віддалених від кінцевої мети звучання, слід йти цим, більш "музичним" шляхом.

Які ж напрямки роботи щодо розкриття художнього змісту твору можуть бути об'єктом уваги виконавця? Слід зазначити перш за все те, що наявність створеної виконавцем цілісної художньої концепції твору, який розглядається, хоча б у загальних рисах, на першому етапі роботи, повинна направляти всю художню і технічну роботу у русло, яке б відповідало уявленням, що виникли. Оскільки вся робота другого етапу пов'язана з вивченням окремих місць, епізодів, розділів, то саме збереженням уявлення про цілісне звучання п'єси у поєднанні з детальним тепер знанням її складових, дозволяє виконавцеві зрозуміти всі найважливіші особливості її будови, об'єднати конкретне і загальне в єдине ціле.

Якщо кожен епізод, фраза, розділ мисляться в контексті всього твору, то і робота над ними у плані виразності вимови не носитиме ізольованого характеру. Ретельно вслухаючись в інтонаційний лад мелодійних ліній, визначаючи особливості драматургії, характер руху – студент-виконавець веде пошук таких виражальних, технічних засобів, які дозволять йому адекватно реалізувати своє чуття. Якщо в цих питаннях немає ясності; уявлення про те, як повинна звучати та або інша фраза, побудова, весь твір, вельми розпливчасті, то вибір технічних засобів носитиме формальний характер. У цьому плані згубна практика, яка нерідко ще застосовується в баянній педагогіці, коли студент спочатку повинен

вивчити текст (розуміючи ППП текстом лише ту його частину, яка відноситься до звукови-сотності, ритму, темпу), а вже потім починати роботу над музикою. Результат у цих випадках гнітючий, і не тільки в музичному відношенні — не освітлена музикою техніка стає самоціллю і не може органічно розвиватися. Особливо актуальні для баяністів-акордеоністів питання, пов'язані із застосуванням таких засобів виразності, як артикуляція, динаміка, агогіка. Сюди ж можна віднести техніку управління звуком – атаку звука, філірування, зміну міха, техніку його ведення, туше. Навчитися володіти звуком на баяні/акордеоні аж ніяк не простіше, ніж навчитися швидко і чисто грати пасажі, варіації. Проте друге вміння - віртуозно-спортивний елемент – має помітно виражений пріоритет у нашій педагогіці, а робота зі звуком часто залишається поза увагою. Мабуть, цим явищем можна пояснити той факт, що навіть коли грають кращі студенти баяністи/акордеоністи, не часто можна почути баян/акордеон, який виразно звучить, передає природно і органічно чуття ними музики.

Варто зазначити, що навички техніки звуковидобування менше ніж інші піддаються попередній підготовці у вправах, їх справжнє вдосконалювання якраз і відбувається у тонкій, часто навіть ювелірній роботі, яка ведеться значною мірою на другому етапі роботи з твором. Саме тут відшліфовується точність інтонаційної вимови усередині кожної фрази, ведеться детальний пошук усіх динамічних нюансів, тембрального забарвлення звука, його артикуляції, філірування, проставляється зміна міха. Починаючи з окремих інтонацій, мотивів, фраз і поступово об'єднуючи їх у більші музичні побудови, студент вибудовує драматургічну концепцію п'єси, визначає кульмінаційні точки, їхню ієрархію.

Аплікатура, що проставляється в початковій стадії роботи на другому етапі, повинна розглядатися не стільки з позицій технічної зручності (хоч і цей чинник має важливе значення), скільки з погляду її художньої доцільності. Звичайно, коли збігаються обидва чинники результат буде найкращим, проте відбувається це далеко не завжди, нерідко художня доцільність вступає в суперечність з технічною (фізичною) зручністю.

Говорячи про ізоляцію технічної сторони роботи над п'єсою від її художньо-змістовної сторони – недолік який не так вже й рідко зустрічається на практиці, слід вказати, однак, і на інший бік медалі. Нескінченне музикування, неконтрольований емоційний стан, особливо – надмірне збудження студента-виконавця, не сприятиме виробленню точних рухів, формуванню міцних технічних навичок. Вдосконалення ігрових рухів, їх запам'ятовування, автоматизація тоді відбуваються успішно, коли психіка студента-виконавця знаходиться в урівноваженому стані, процеси збудження і гальмування чергуються в оптимальному для даного виконавця режимі. Тут важливо знайти індивідуальне рішення для кожного студента. З власного досвіду можу відзначити, що якраз найбільш музикальні студенти, з активною життєвою динамікою, які легко запалюються, нерідко намагаються вже з перших програвань максимально самовиразитися в музичному плані. Звичайні наслідки такої квапливості (навіть за умови хорошої технічної підготовки) — нестійкість, нестабільність гри. У музикальному відношенні також неминучі втрати, перш за все в цілісності інтерпретації, структурній ясності... У таких випадках в початковій стадії технічного освоєння п'єси слід практикувати стримані за рівнем виразності програвання. Це не означає, що студент повинен грати сухо, не інтонувати; важливо, щоб він не прагнув зіграти кожного разу "на повну силу", відразу, одним махом досягти кінцевого результату. Ще Ф. Ліст, а згодом багато інших видатних музикантів писали і говорили про істотні відмінності між роботою і грою. І лише розумне поєднання того й іншого дозволяє досягти позитивного результату. Тому важливо навчити студента грати стримано, контролювати свої емоції, що особливо важливо в процесі технічного освоєння п'єси. Ця якість буде потрібна йому на наступних етапах роботи. Відомо, що музикування, гра великого майстра, якою емоційною вона б нам не здавалася, настільки сильніше на нас впливає, наскільки підвладніша емоція самому виконавцеві. Шаляпін свідчив про свій сценічний стан; "На сцені два Шаляпіни. Один співає, інший слухає і контролює".

Отже, для досягнення повного сценічного ефекту слухове і зорове враження від виконавця мають органічно поєднуватися і взаємно доповнювати одне одного.

Ця єдність повинна відчуватися як злиття внутрішньої сутності виконання і його зовнішньої сторони - поведінки артиста. Надумана "цікава" чи "гарна" пантоміміка може викликати лиш відразу. І навпаки, хоча й далекі від гарних, але народжені переживанням від виконуваної музики жести і міміка можуть бути органічними і посилити вплив музики на слухача.

На другому етапі роботи уміння володіти собою, контролювати необхідні дії, грати з різним рівнем виразності, у різних темпах, допоможе музикальному студенту знайти себе, значно повніше реалізуватися.

Протилежна картина в роботі з студентами середніх здібностей, з малорухливою психікою, інертною життєвою, музикантською позицією. Тут педагогові буде потрібно немало енергії, щоб розвинути його музичне чуття, підвищити творчу активність. Такого студента не доводиться стримувати в емоційному відношенні, і чим активніше він працюватиме в музичному плані при технічному освоєнні п'єси, тим більше шансів у педагога розвинути його, вивести на гідний рівень гри. Активізація роботи слуху студента, контролю за руховими відчуттями, акцентування уваги на виразності вимови музики, яскравості гри - можливі напрямки роботи педагога у подібних випадках.

Ретельне вивчення нотного тексту, вслухування у звучання музики дозволяють виконавцеві глибше зрозуміти особливості музичної мови композитора, об'єктивні закономірності даного твору. Об'єктивне вивчення п'єси не означає відсутності у виконавця індивідуального підходу до її прочитання, або його "відключення" на якийсь період роботи. Об'єктивно значущого способу виконання не існує, оскільки кожен музикант, граючи одну і ту ж п'єсу з найвищим рівнем точності і об'єктивності, все одно виходитиме з власного розуміння і відчуження.

Йдеться лише про те, що індивідуальні, творчі сили виконавця повинні знаходитися в органічній єдності з формою і духом художнього твору. Лише після розуміння закономірностей форми, способів вираження, інших особливостей змісту музики виконавець, використовуючи отримані знання і на них ґрунтуючись, може повноцінно реалізувати своє відчуття твору. Підтвердження цієї думки ми

знаходимо у А. Рубінштейна, який не раз, із спогадів І. Гофмана (його учня) казав йому: "Зіграйте спершу точно те, що написано; якщо ви повністю віддали належне тому, що написано, і потім вам ще захочеться що-небудь додати, що ж, зробіть це".

Така робота відбувається в значній мірі у процесі технічного освоєння твору. Якщо в цей період допускаються неточності в прочитанні тексту, неохайність у грі то виникає істотна перепона в розумінні сокровенної суті п'єси.

Характерні недоліки, якими в цьому плані нерідко грішать студенти, виражаються зазвичай у зневазі авторськими вказівками, у тому числі й в елементарному незнанні термінології, в недбалій, поверхневій грі. Останнє найчастіше викликане квапливим бажанням студента показати швидше себе, ніж музику, яку він вивчає. Крім художніх втрат, внаслідок такого підходу неминуче страждає і технічна сторона роботи. Форсування темпів призводить до помилок у грі, а оскільки одні і ті ж неточності найчастіше повторюються, то запам'ятовуються й автоматизуються невірні рухи.

Квапливість студента, небажання ретельно, детально вивчати п'єсу, аналізувати її, скласти план дій — все це призводить до спотвореного, в кращому випадку нечіткого бачення ним музики. Нерідко нечітка звукова картина призводить до перебільшеної виразності, гри з так званним "почуттям".

Усі ці недоліки можна усунути, якщо зорієнтувати студента на гру в такому темпі, в якому він міг би контролювати свої дії, гірослуховувати кожен звук і всі горизонтальні, вертикальні лінії п'єси, досягти максимальної точності і економності рухів, а також стриманості у прояві почуттів. Проте, що належить зробити перш за все – це змінити ставлення студента до музики; потрібно виховати у нього потребу творчо розкривати її зміст, бажання осягнути її красу, тобто турбуватися не про те, як він сам виглядатиме в даній інтерпретації п'єси, а про те, наскільки його гра дозволить виявити усе те прекрасне, що в ній закладено.

Німецький піаніст і педагог К. Мартинсен визначає дане завдання педагога наступними словами: "...він (педагог) повинен виховати гранично благоговійне шанування учнем закономірностей органічного художнього твору".

У процесі технічного освоєння твору ігрові рухи стають все більш точними і впевненими, керування ними переходить у сферу підсвідомості, тобто відбувається їх автоматизація. Текст всієї п'єси грається напам'ять, а технічні дії контролюються вибірково, проте не часто. У центрі уваги тепер звучання всієї п'єси, її художнє доопрацювання.

2.3 ХУДОЖНЄ ДООПРАЦЮВАННЯ ТВОРУ

Основне завдання третього етапу роботи - об'єднати твір в єдине ціле, привести всі засоби виразності в органічну єдність з художнім змістом музики, її індивідуальним прочитанням виконавцем.

Значення цього етапу роботи важко переоцінити. Досить сказати, що у багатьох відомих виконавців робота на цьому етапі і за часом, і за затраченими зусиллями значно трудно- місткіша ніж на двох попередніх. Можна стверджувати, що художня робота над твором не має часових меж — процес вдосконалення в ній нескінченний. Звернемося, наприклад, до одного з найважливіших завдань етапу — цілісного виконання п'єси. Якщо взяти ідеальний випадок, коли досягнуто технічної досконалості гри, виражальні засоби визначені і зафіксовані, кожен епізод, розділ п'єси виконується на хорошому музичному рівні — то навіть тут завдання цілісності виконання, обхвату форми, вимагають значного часу для вгравання. Не достатньо знати кожну фразу, розділ. Для того, щоб все це об'єднати в єдине ціле, треба відчувати ритм часу в музиці, бачити усю п'єсу ніби наскрізь, одночасно — пам'ятати, що було зіграно, передчуваючи, що попереду, і все це органічно пов'язувати зі звучанням п'єси в даний момент. Тільки такий підхід дозволить точно вибудувати всю драматургію твору, ієрархію кульмінацій, співвіднести між собою різні емоційні стани, настрої, виявити стильові особливості музики.

Найскладніші завдання цього періоду не можна вирішити успішно без наявності певного рівня культури, ерудиції. У поєднанні з розвиненою технікою, музичною інтуїцією ці якості формують художнє чуття музики, яке і керує усіма духовними процесами третього етапу роботи. Дана думка видається особливо актуальною для баяністів/акордеоністів при виконанні ними транскрипцій і перекладів музики бароко, класичної, романтичної. Адже саме відсутність рівня культури (загальної і музичної), нерозвиненість смаку негативно впливають на художній рівень виконання. Орієнтація на так звану яскраву гру з характерними для неї форсованими темпами, перебільшеними динамічними контрастами,

різкими акцентами, перебільшенням інших засобів виразності, аж до театральної режисури жестів і міміки все це свідчення нерозвиненого смаку, низької виконавської, загальної культури. Саме низький рівень культури призводить до таких елементарних спотворень у виконанні, наприклад, музики бароко або творів класиків, як "горбиста" з різкими перепадами на коротких часових відрізках динаміка. Якщо подібну динаміку застосувати до інвенції Баха, вона починає звучати як романтична п'єса — можливо і виразно, з почуттям, але нічого спільного не має із справжнім характером цієї музики. Додайте сюди розпливчату атаку, нерозбірливу артикуляцію, і втрачається сама архітектонічна основа цієї музики — неможливо прослухати горизонтальні лінії, їх взаємозв'язок, зрозуміти логіку руху музики.

Звернемося до деяких загальних положень, які актуальні при художньому доопрацюванні твору:

1. Програвання п'єси повністю і в темпі дозволяє виконавцеві об'єднати усі освоєні ним епізоди, розділи, окремі побудови в цілісну концепцію всього твору. Подібне програвання ніби повертає виконавця на перший етап роботи, але вже на значно довершеному рівні — адже п'єса освоєна технічно і художньо аж до великих побудов. Проте зібрати її в єдине ціле — завдання вищої складності. Особливі проблеми у цьому плані мають твори великої форми, розгорнені і складні, насичені глибоким змістом музичні полотна. Чи не тому так нечасто доводиться чути в грі студентів струнку, переконливо побудовану за формою інтерпретацію, коли і ціле охоплене, й усі найдрібніші деталі органічно вписані в нього.

У грі баяністів/акордеоністів нерідко можна спостерігати тенденцію виявлення часткового за рахунок цілого, що виражається в різноманітних формах - перебільшена виразність окремих епізодів, що руйнує загальну лінію, самолюбівання, випинання власних переваг, наприклад, ефектних прийомів звуковидобування, швидкісних якостей і т. д. Зовнішня краса, ефектність гри у подібному "музикуванні нічого спільного не мають із справжньою красою музики, руйнують саму концепцію твору як цілісного художнього явища. Не дивлячись на

окремі досягнення, деколи значні, таке виконання залишається в цілому беззмістовним і залишає слухача байдужим.

2. Переживання музики як вічного мистецтва визначає значущість таких питань, як характер її руху, особливості розвитку. Рух в музиці виражається такими компонентами, як темп, метр, ритм, агогіка. Ці складові рухи безпосередньо пов'язані з музичним часом і у виконавському процесі завжди знаходяться в єдності зі всіма елементами виразності. Можна грати точно метроритмічно, у потрібному темпі і при цьому не передати руху музики, вона буде ніби "стояти" на місці. Живий рух музики нерозривно пов'язаний із спрямованістю її інтонацій до опорних звуків, кульмінацій, пружної (пружинної) метроритмічної пульсації (яка має мало спільного з грою під метроном), з логічною побудовою динаміки, усіх агогічних відхилень відповідно до особливостей розвитку, структурної будови і форми твору в цілому.

Найбільш поширений у цьому плані недолік у грі студентів — безадресна гра, коли рух в музиці не знаходить свого логічного завершення у певній точці. Рух втрачає цілеспрямованість, розпливається структура і форма твору, гра стає пасивною, безвольною, невиразною.

3. Прослуховування, читання з листа музики автора, твір якого вивчає студент, допоможе йому глибше зрозуміти особливості мови композитора, стильові закономірності. Таке прослуховування у процесі художнього доопрацювання твору допомагає скорегувати слухові уявлення, інакше почути те, що можливо вже перетворилося на якийсь звуковий штамп. Чи слід студенту слухати той твір, який він вивчає? Мабуть, однозначної відповіді тут не може бути. Швидше за все для студента, який вже має власний погляд на твір, таке прослуховування корисне, в інших випадках існує небезпека копіювання, наслідування гри відомих музикантів або педагога, якщо він показує п'єсу. Значення синтетичності сприйняття можна перевірити, зіставляючи враження від естрадного виконання з прослуховуванням виступу того ж артиста на платівці чи по радіо. Прослуховування опису може викликати захоплення, вразити деякими технічними якостями, але схвилювати, зачарувати, як при безпосередньому

сприйнятті виконавця на сцені, воно не в змозі. Свідомість зберігає здатність холодно аналізувати почуте. К. Ігумнов вдало назвав репродукції виконання “консервами”. Ця схема вельми відносна, і кожен педагог вирішує питання прослуховування музики, її показу індивідуально, виходячи з тих даних, якими володіє його студент.

4. Свіжість сприйняття музики необхідна для продуктивної, творчої роботи, підтримання постійного інтересу до твору. Зберегти свіжість сприйняття допомагає активний пошук виконавцем нових можливостей в розкритті музики, все більш і більш глибоке проникнення в її зміст.

Багато відомих музикантів стверджують, що для того, щоб дійсно повноцінно вивчити твір, потрібно до нього кілька разів повертатися, продовжуючи роботу після великих перерв (декілька місяців і більше). Такі перерви дозволяють музиці ніби "відлежатися", дозріти в підсвідомості виконавця, по-новому почути її звучання. Для студентів це корисно ще й тому, що майстерність їхня постійно удосконалюється, творче і технічне зростання дає їм можливість повноцінніше реалізувати себе у вже вивчених раніше п'єсах. Мій власний педагогічний досвід підтверджує доцільність повернення до вже пройдених п'єс. Зазвичай студенти грають їх вільніше у технічному відношенні — епізоди, пасажі, які раніше викликали труднощі, тепер програвуться без усяких зусиль. У художньому відношенні гра також стає зазвичай переконливішою. Якщо п'єса була вивчена сумлінно, повторити її можна швидко. Частіше за все після декількох місяців перерви буває достатньо декілька днів, щоб пригадати текст (повторювати слід в повільному темпі, по нотах). Відчуття свіжості сприйняття, інтересу студента до виконуваної п'єси не може не позначитися сприятливо на якості гри. Очевидна перевага у поверненні до деяких, вже пройдених п'єс, і у плані накопичення студентом репертуару.

Аналогічний метод, сіле вже на значно коротших часових відрізках, може застосовуватися і в процесі освоєння декількох творів одночасно. Вивчаючи, наприклад, п'ять-шість п'єс, студент може активно працювати декілька днів з двома-трьома з них, потім грати такий же час ті, що залишилися. Таке чергування

може застосовуватися на другому і третьому етапах роботи – переваги даного методу полягають в тому, що він дозволяє одночасно мати в роботі достатню кількість п'ес і при цьому не розпилятися, зберігати свіжість їх сприйняття. Внутрішня робота над відкладеними на декілька днів п'есами продовжується незалежно від волі виконавця.

5. Програвання п'еси повністю і в темпі повинно чергуватися з грою окремих фрагментів у повільному темпі, що дозволить уникнути "загравання", "забовтування". "Загравання" п'еси характеризується неточностями, нерівностями, неякісним звучанням, а нерідко і зривами, зупинками, іншими дефектами, що з'являються "раптом" (так здається студенту) у грі п'еси, що вже в цілому вдалася. Це означає, що не тільки складні місця, але і весь твір повинен програватися в стриманому темпі з ретельним контролюванням тексту, усіх прийомів і способів гри, які використовуються, тобто необхідно регулярно повертатися до методів роботи другого етапу. Таку профілактику слід робити тоді, коли п'еса грається вільно, упевнено і якісно, не чекаючи, поки почнеться "забовтування" тексту.

При програванні п'еси в темпі можливі деякі технічні корекції. Зазвичай вони пов'язані з розподілом напруження і розслаблення, що змінилися тепер у зв'язку з більш значними психічними і фізичними навантаженнями. Щоб знайти необхідну для гри деяких п'ес витривалість, створити технічний запас, можна іноді виконати кілька разів підряд складну у фактурному, технічному відношенні п'есу з повним навантаженням, або рухому п'есу в швидшому темпі, ніж вона повинна звучати. Таке ускладнення робочого режиму пов'язане з великим фізичним і психічним навантаженням і повинно рекомендуватися педагогом тільки у тих випадках, коли студент готовий до подібної роботи.

2.4 СЦЕНІЧНЕ ВИКОНАННЯ

У багатьох методичних працях вказуються лише три, викладені нами вище, етапи роботи. Таким чином робота над твором не може вважатися завершеною до того часу, доки його не буде кілька разів виконано на сцені. Підтвердження про найважливішу самотійну роль цього етапу, як завершальної крапки у роботі над твором, можна знайти і у висловах багатьох відомих педагогів, виконавців. Робота над твором ... завершується не вдома, а на естраді, в самому проносі перших публічних виконань, і збирання не можна вважати цілком завершеним, доки п'єса не пройшла хоч два-три рази через справжнє концертне «випалювання».

...Доки ви не зіграєте твір публічно два або три рази, не думайте, що кожна деталь вийде так, як ви хотіли б. Не дивуйтеся несподіваним маленьким випадковостям". Відомий піаніст, композитор, педагог Л. Наумов наголошував на важливій ролі психологічної підготовки молодих виконавців. На його думку, молодим виконавцям варто надавати допомогу перед виходом на сцену як у професійно-виконавському плані, так і у психологічному. Беруги до уваги його спостереження, самоконтроль студентської молоді є нерозвиненим. Більшість з них знає як ви йти на сцену і правильно сісти. Вміють заспокоїти себе внутрішніми прийомам, хоч і не завжди знають, як потрібно поводитися під час виконання програми з декількох п'єс, що потрібно робити під час пауз і у перервах у грі. На сцені важливим є і одяг виконавця, що може діяти або заспокійливим чинником, або навпаки вводити з рівноваги. Щоб зіграти на сцені, музиканту-виконавцю потрібно бути в стані ідеальної готовності.

Музика – мистецтво спілкування, і для виконавця-музиканта (таким є і студент, який виступає на сцені) не все одно, спілкується він сам із собою (у домашніх заняттях) чи з аудиторією слухачів. Бажання самовиразитися перед публікою створює особливий емоційний тонус, який неможливо створити в домашніх умовах, в класі. Саме незвичність, значущість події, при належній підготовці, сприяють виявленню артистичного начала в студента. П'єса слухається ніби по-новому, її сприйняття стає яскравішим, передача – цікавішою. В умовах

сценічного виступу створюються сприятливі передумови для роботи творчої уяви, інтуїції. З якою радістю і здивуванням ми слухаємо виконання свого студента, який ніби і ієреродився на сцені! Він і сам, безумовно, відчуває, що інакше, по-новому зіграв якісь епізоди, виконав п'єсу цікавіше, між удома або в класі. Слух його фіксує ці зміни, і згодом, використовуючи такі знахідки, студент може удосконалювати ітерпретацію даного твору. Така спонтанність у виконанні на сцені властива багатьом артистичним натурам і, на наш погляд, є безперечною перевагою музиканта, ознакою його артистизму.

Сцена дозволяє також виявити, перевірити всі недопрацювання, неточності (те, що І. Гофман називає маленькими, і несподіваними випадковостями). Саме тому багато виконавців перед відповідальним виступом "обігрують" п'єсу в менш відповідальних концертах.

Однією з найактуальніших та важливих для музикантів виконуючи твір є проблема сценічного хвилювання. Дане питання занадто гостро позначається в період підготовки вичелів музики. Їх професійна діяльність тісно пов'язана з сценічними виступами перед слухацькою аудиторією. З історії виконавської майстерності підтверджуючими є багато фактів, які свідчать про те, що досвідчений музикант-виконавець, якщо він не готовий до виконання твору, не є застрахованим від хвилювань на сцені.

Виступи на сцені завжди пов'язані з деякими корегуваннями. Крім того, що душевні стани виконавця неоднакові, істотний вплив на гру має обстановка в залі, доброзичливість настрою публіки і особливо акустика залу. Все це так чи інакше впливає на виконання, вимагає миттєвого пристосування до умов, що змінилися. Готовність до подібних змін залежатиме від рухливості психіки, швидкості реакції, винахідливості, самовладання, волі виконавця, гнучкості його навичок. Відсутність цих якостей в студента може призвести до того, що будь-яка випадковість, помилка можуть викликати у нього паніку, страх, скутість – тоді неминучі втрати у грі і подальший страх сцени. Допущення текстових чи технічних помилок під час виступу може бути наслідком надмірного стресового емоційного стану особистості. Присильному збудженні хвилювання зростає і не врівноважується

процесом гальмування. А це призводить до можливості забування тексту музикантами- виконавцями; до неврівноваженості емоційного стану, до допущення помилок у тексті чи техніці до порушення метро-ритмічної структури виконання (прискорення, уповільнення, недотримання). А як результат може відбутися і втрата цілісності виконання музичного твору або відтворення матеріалу з значними технічними помилками.

Професійна готовність індивідуально може позитивно чи негативно впливати на хвилювання. Складниками професійної готовності є-якість вивчення музичного матеріалу, оснащеність технікою, емоційність, волюва характеристика, інтелектуальність, досвід і частота попередніх виступів.

Підвищене емоційне збудження, що характеризується помітною перевагою процесів збудження над процесами гальмування, може негативно позначитися на якості гри студента на сцені. Саме музикальні студенти, які стараються понад міру справити враження, найбільш схильні до цієї недуги. З власного педагогічного досвіду можу порекомендувати таким студентам наступне:

1. У грі на сцені увагу виконавця направляти на ретельне вслуховування у звучання інструмента, музики, яку він грає. Не слід включати свідомий контроль у процеси, які вже давно автоматизовані. Особливо небезпечно в цьому плані детально контролювати текст, окремі звуки – автоматизми можуть легко зруйнуватися, наступає сильне збудження, скутість (зазвичай такі включення" свідомості відбуваються через страх студента забути текст).

2. Не слід грати у вищому режимі, ніж той, який визначається реальною готовністю на даний момент. Для того, щоб адекватно усвідомити ступінь готовності, свій емоційний стан, необхідно навчитися контролювати психофізичні кондиції, сприймати свої дії ніби зі сторони.

3. Особливо важливо увійти в потрібний режим з перших тактів виступу. Найчастіше саме у цей момент - найвище збудження.

4. За перших же ознак підвищеного емоційного збудження, що виражається зазвичай в перебільшеній динаміці, нестійкому метроритмі, надмірній виразності, — необхідно сконцентрувати увагу на прослуховуванні звуковисотного

руху (але у жодному випадку не згадувати, яка нота наступна), тимчасовій організації, заспокоїтися емоційно, звільнитися психічно і фізично. Зрозуміло, всі ці побажання залишаться для студента пустим звуком, якщо у нього не вихована здатність до саморегуляції психофізичних процесів.

Що ж відбувається у тих випадках, коли студенту не вдається знайти внутрішній спокій, опанувати собою в умовах сценічного виступу?

Збудження не чергується в нормальному режимі з гальмуванням, помітно переважаючи над ним, порушуються функції мозку, що керують руховим процесом і регулюють його. В результаті руховий апарат, не отримуючи потрібні сигнали від мозку (або отримуючи їх у спотвореному вигляді, слабкі...) - дезорганізовується. У першу чергу втрачається відчуття клавіш, туше стає жорсткішим (іноді пальці прилипають" до клавіш, або "бігають", ледь торкаючись клавіатури, не керовані, самі по собі), з'являються неточності там, де їх ніколи не було раніше, порушується метроритмічна організація музики, можливі тимчасові випадання роботи пам'яті, виникає напруженість, скутість... Про художній рівень такої гри говорити не доводиться - вона сумбурна (порушені усі пропорції), екзальтована, або боязка, невпевнена, знервована. Далі цей сумний перелік можна не продовжувати, і так зрозуміло, наскільки катастрофічні наслідки і іастають у грі студента, якщо він занадто збуджується, не може оволодіти собою.

На закінчення роботи доцільними будуть рекомендації, що стосуються передконцертної підготовки студентів.

Від того, як виконавець готує себе до концертного виступу, залежить його перебування на естраді, а отже, і якість виконання. Можна добре вивчити п'єсу або п'єси і все ж таки невдало зіграти їх на концерті.

Хвилювання на концертній естраді досить різноманітне у своїх проявах: іноді воно надихає і дозволяє розкрити потенційні можливості студента чи зрілого артиста. Але найбільше – турбує виконавців своєю пригнічуючою дією і зниженням контрольованості.

Подібну думку висловлює і А.Гольденвензер: “Для того, щоб менше хвилюватися, потрібно мати чисту совість, тобто бути впевненим у тому, що дійсно добре знаєш той твір, який збираєшся виконувати”.

Виступ перед публікою - важке випробування для артиста. Репетиція в тому ж залі, при тому самому освітленні, що й на концерті, але при відсутності публіки не викличе такого хвилювання, як виступ на концерті. Це стосується як досвідчених, так і недосвідчених виконавців.

На концерті значно підвищується відповідальність за знання, вміння, дії і навіть рухи виконавця. Хвилювання трансформується у побоювання забути або недосконало відтворити текст. У досвідчених, видатних артистів кожний виступ - це боротьба за завоювання престижу і його збереження. Відповідно, естрадне хвилювання виявляється тільки в особливих умовах соціальних взаємовідносин - на екзамені, концерті, під час змагання чи конкурсу, де особиста думка про себе і соціальний статус виконавця проходять через випробування. Позбутися хвилювання, по суті, неможливо. Потрібно навчитися пристосовуватися до виконання в екстремальних умовах або ж, за висловом П.С. Столярського, вміти “спокійно хвилюватися”.

Необхідно уникати багатогодинної гри в останні дні перед виступом, особливо це стосується п'єс, які треба буде виконати на концерті. Якщо п'єса не до кінця вивчена, то за декілька днів до виступу навряд чи що-небудь вдасться істотно поліпшити, а втома, що неминуче виникає при такій роботі, нервова напруга тільки погіршить виконання. У таких випадках потрібно або взагалі відмовитися від виступу, або грати, не звертаючи уваги на недоопрацювання. У будь-якому випадку перед концертом краще багато не займатися, це дозволить зберегти свіжість рук і, що особливо важливо, голови.

На концерті студент відчувається значно впевненіше, якщо він "обіграв" заздалегідь кілька разів свою програму. У нашому класі ми практикуємо програвання п'єс, що виконуються в концерті або при підготовці до державного екзамену за декілька тижнів до виступу. Слухачі – студенти, які по черзі виходять

на сцену, їх викладачі. Проходить таке прослуховування у тому ж залі, де і відбудеться виступ – студент повинен звикнути до акустики, до інтер'єру залу.

Напередодні концерту чи державного екзамену потрібно добре виспатися, важливо не переїдати в день виступу, не їсти важку їжу.

Грати в день концерту чи екзамену краще небагато і бажано не ті п'єси, які належить виконати на сцені. Багато виконавців (у тому числі і автор цих рядків) взагалі не займаються в день концерту чи екзамену, лише розігруються перед виступом. Різні виконавці розігруються настільки по-різному, що дати тут який-небудь певний рецепт неможливо. Зрозуміло лише, що виконавець, який легко збуджується, не повинен розіграватися довго й емоційно, грати в швидких темпах, активно. І навпаки - виконавець з урівноваженою психічною організацією, або дещо флегматичний, потребує нерідко активного і довготривалого розігрування. Проте дане спостереження є вельми відносним, для кожного виконавця важливо знайти власний оптимальний варіант розігрування, який так само корегуватиметься постійно через відмінності його психофізичного стану перед концертом.

Для більшості виконавців важливо не "виплеснутися" задалегідь, зберегти нервову, фізичну енергію, творчу активність на момент самого виступу. Педагогові важливо підвести свого студента до піку його форми, як у плані оволодіння п'єсами для виступу, так і загального стану, саме в день концерту. Важливо, щоб студент, не дивлячись на можливе хвилювання перед виступом, що є цілком природно і певного мірою навіть корисно, не боявся, а, головне, дуже хотів виступити. Відбувається це зазвичай у тих випадках, коли п'єса вивчена сумлінно, студенту вдається зберегти свіжість її сприйняття. Хороший загальний стан також необхідний для створення високого творчого тону. Якщо до цих умов додати ще й музично-артистичну обдарованість юного виконавця, то успішність виступу буде практично забезпечена.

Якщо ж не вдалося зосередитись, нерви не можуть заспокоїтися, це означає, що настало перехвилювання. Бурхливі емоції, викликані публічністю виконання, дезорганізують виконавський процес. Може спостерігатися порушення часового регулювання виконавських рухів - тоді пальці почнуть вступати передчасно; чи

порушення силового регулювання - від хвилювання буде форсуватися звучність; може втратитись відчуття темпу. Можливі й інші аналогічні зміни.

Не можна недооцінювати важливості успішних виступів, вони стимулюють студентів на подальші заняття музикою, його бажання виступати на сцені, додають упевненості у власних силах. Невдалий же виступ може сприяти скутості, виникненню відчуття страху у наступних концертах. Якщо невдачі переслідують студентів в декількох виступах, то страх сцени може подолати стійким психологічним комплексом, який надзвичайно складно подолати в майбутньому. Тому так важливо не випускати недостатньо підготовлених до виступу студентів на сцену, а також зробити усе можливе, щоб готовий до виступу студент зміг повноцінно себе реалізувати в концерті.

ВИСНОВКИ

Підводячи підсумки розглянутих в даній розробці питань по організації роботи над музичним твором, визначення етапів та методів роботи над освоєнням музичного тексту слід зауважити, що правильне керування є важливими для успішного виконання художніх завдань подальшого розвитку, удосконалення і розширення виконавських можливостей студентів.

Щоб музична освіта не носила одностороннього характеру, необхідно систематично і планомірно працювати над розвитком виконавських можливостей студентів. Адже кінцева ціль музичної освіти заключається в тому, щоб студент-музикант, який оволодів грою на інструменті, навчився розуміти образно-інтонаційну мову і доносить її зміст в яскравій, переконливій і виразній формі до слухачів.

Адже властивості баяна чи акордеона дозволяють викинути музику найрізноматнішого жанру та характеру. Специфіка звуковидобування забезпечує їм інтонаційність, що у свою чергу, дозволяє виконувати різні музичні твори і створювати звуковиражальні еквіваленти, художньо рівноцінні іншим інструментам. Баян, акордеон мають красивий тембр, вони надзвичайно перспективні як багатотемброві інструменти.

Лише постійна робота студента-баяніста чи акордеоніста над удосконаленням виконавських та аналітичних навиків, безперечно, приведе до того, що музикант за нотними знаками, за загальним записом музичного твору почне відчувати живу музичну думку, образний зміст і виконувати музичний твір буде обдуманно, яскраво, виразно.

Шлях студента-інструменталіста від ознайомлення з твором до його концертного виконання складний і проходить в чотири етапи. В умінні правильно визначити зміст роботи над твором, знайти найбільш яскраві форми та методи його викладу і полягає завдання викладачів. Саме викладачі повинні систематично навчати і поступово розивати в студентів наички художнього виконання творів, працювати над тим, щоб професійний ріст студентів за період навчання дозволяв

їм виконувати на інструменті все складніші та глибші за змістом твори, розкривати все нові художні виражальні можливості.

Адже виконавське мистецтво – це не тільки майстерність, не тільки емоції, а і високий інтелект. І тому навчитися мистецтву гри на інструменті можна і треба. Адже знання набуті за час навчання стануть базою для вміння виконувати художні твори на належному професійному рівні. Ми, педагоги-інструменталісти, вважаємо своїм професійним обов'язком розвивати творчі здібності студентів на уроках основного інструменту. Тому, що нотний текст може правильно прочитати і виразно, художньо виконати тільки ерудований і творчий студент.

ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство / А. Басурманов. – М.: КИФАРА, 2003. – 540 с.
2. Давидов М. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник / М. Давидов. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.
3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник [для вищих та сер. муз. навч. закл.] / М Давидов. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. – Вид. 2-ге, доп. та випр. – 592 с.
4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. [для вищ. та сер. муз. навч. закл.] / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 240 с.
5. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
6. Душний А., Пиц Б. Науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» в контексті баянно-акордеонного руху Західної України / А. Душний, Б. Пиц // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 8 – С. 47–57.
7. Пиц Б., Душний А. Кафедра музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : науково-історичний довідник / Б. Пиц, А. Душний / [гол. ред. І. Фрайт]. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – 196 с.
8. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ– ХХІ століть : довідник / А. Семешко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 244 с.
9. Суворов В. Ключові аспекти української школи баянної педагогіки на зламі століть // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть : зб. мат. VI-ї між нар. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 07.12.2012, м. Дрогобич) / [ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – С. 33–40.

ДОДАТКИ

Додаток 1

ЭТЮД

А. БЕРТИНИ

Довольно оживленно

The image displays a musical score for a study by A. Bertini. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Довольно оживленно' (Moderato vivace) and the dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The bass staff contains numerous fingerings and some chord symbols like 'B'. The piece concludes with the number '10460' at the bottom center.

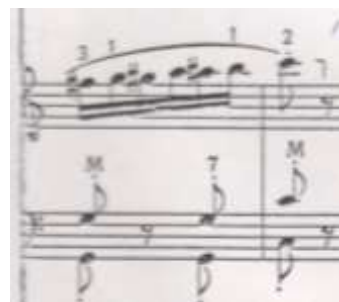
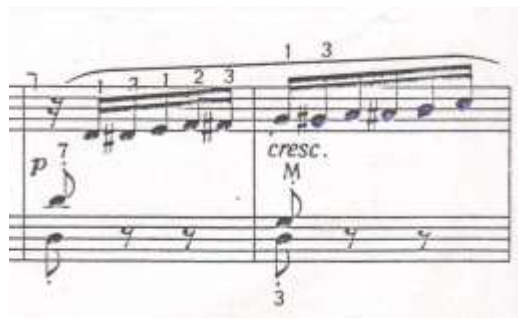
This page of musical notation consists of five systems of staves. Each system typically has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the right hand and 1-5 in the left hand. The first system begins with a treble clef staff containing a whole rest, followed by a bass clef staff with a melodic line. The second system continues the piece with more complex textures in both hands. The third system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a more active accompaniment. The fourth system is marked with a forte (*ff*) dynamic and shows a change in the bass line. The fifth system concludes the page with a treble clef staff featuring a *sf* (sforzando) dynamic and a *ff* dynamic, and a bass clef staff with a melodic line. The number 10460 is printed at the bottom center of the page.

Сарабанда

Помірно

І. Кларк

The image shows a musical score for a piece titled "Сарабанда" (Sarabanda) by I. Clark. The tempo is marked "Помірно" (Moderato). The score is written for piano and consists of two systems of music. Each system has a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano dynamic marking (*p*). The music features a slow, melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, with several measures containing slurs and ties. The second system continues the piece, ending with a final cadence.



ПРЕЛЮДІЯ

52

ПРЕЛЮДІЯ

И. С. Бах

И. С. Бах

З рухом
С движением

* Шестнадцаті виконуються легато.
Шестнадцатые исполняются легато.

This page of piano sheet music consists of six systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system includes a *cresc.* marking. The third system starts with a piano (*p*) dynamic and also features a *cresc.* marking. The fourth system contains a *p* marking. The fifth system includes a *cresc.* marking. The sixth system concludes with a forte (*f*) dynamic. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4) and articulation marks such as slurs and accents. The page number '40' is printed at the bottom left.

Для баяна

Итальянская полька

Музыка С. РАХМАНИНОВА

Не скоро

mf М 7 М М Б М

Б М 7 p М mf М 7 7

М М Б М Б М 7 М

Конец

pp Б 7 7

7 Б pp Б

Б mf 7 Б f М 7 Б

3. СЮИТА

по мотивам русской народной сказки
«По щучьему велению»

Царь-государь

Con moto, buffo

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Con moto, buffo'. The first measure of the treble staff contains a whole note chord with a fermata. The second measure starts with a forte dynamic 'f' and a glissando marking 'gliss.' in the right hand. The right hand features a series of sixteenth-note chords with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1. The bass line consists of a simple eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and dynamics. The third system shows a change in dynamics to piano 'p' in the right hand. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a bass line with a melodic line.

14054

Концерт №17
для фортепіано з оркестром

В. Моцарт

Перекладення для баяна А.Зубарева.

Фінал

The musical score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system features a piano part with a *p legato* marking. The second system shows the piano part with a *p* marking. The third system includes a *cresc.* marking. The fourth system features a *f* marking. The fifth system includes a *mf* marking and a *f* marking. The score concludes with a final cadence.

mf

p

p sub.

p

mf

p

p

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *legato* marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth system concludes with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system features a treble clef staff with a melodic line containing numerous slurs and fingerings (1-5). Below it is a bass clef staff with a few notes and rests. The bottom system also has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with notes and rests. Dynamics such as *f* and *fp* are indicated throughout the score.



МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

89600, м. Мукачево, вул. Ужгородська, 26

тел./факс +380-3131-21109

Веб-сайт університету: www.msu.edu.ua

E-mail: info@msu.edu.ua, pr@mail.msu.edu.ua

Веб-сайт Інституційного репозитарію Наукової бібліотеки МДУ: <http://dspace.msu.edu.ua:8080>

Веб-сайт Наукової бібліотеки МДУ: <http://msu.edu.ua/library/>