

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО

І. В. Щербак

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО
З МЕТОДИКОЮ ВИКЛАДАННЯ
(АКОРДЕОН / БАЯН)
ДЛЯ ЗМІШАНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ**

Навчально-методичний посібник

Частина II

Миколаїв
2024

УДК 78.071 / 786
ББК 85.315
Щ 61

РЕЦЕНЗЕНТИ:

МИХАСЬКОВА М.А. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

ЧЕРКАСОВ В.Ф. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного мистецтва Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради

*Рекомендовано навчально-методичною радою
Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського
(протокол № 8 від 17.04.2024 р.)*

Щербак І.В.

Щ 61 Інструментальне виконавство з методикою викладання (акордеон/баян) Частина II. Для змішаної форми навчання: навч.-метод. посіб. Миколаїв, 2024. 180 с.

У навчально-методичному посібнику подано матеріал із вивчення дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання (акордеон/баян) Частина II. Для змішаної форми навчання» відповідно до вимог кредитно-трансферної системи організації навчального процесу у вищій школі; запропоновано інформаційний обсяг курсу, його опис, структуру, навчальне наповнення в межах тем і кредитів; завдання для самостійної роботи; розроблено тестові питання для самоконтролю; словник ключових музичних термінів і понять; словник іноземних музичних термінів; форми роботи та критерії оцінювання; список рекомендованої літератури.

Видання адресоване студентам і викладачам закладів вищої освіти.

ISBN 978-977-576-788-0

Щербак І. В., 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	4
ПРАКТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ	8
ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ	133
СЛОВНИК ІНОЗЕМНИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ	157
ФОРМИ РОБОТИ ТА КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ	164
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АУДИТОРНОЇ ТА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ	169
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	173
ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ	179

ВСТУП

Програма вивчення нормативної навчальної дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання» складена відповідно до освітньо-професійної програми підготовки ступеня бакалавра спеціальності 014 Середня освіта, предметна спеціалізація 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво).

Предметом вивчення навчальної дисципліни є теоретичне, методичне та практичне засвоєння інструментально-виконавських умінь і навичок високоякісного художнього виконання творів на музичному інструменті.

Міждисциплінарні зв'язки забезпечують теоретичну та практичну єдність в осмисленні інформації, отриманої в процесі вивчення циклу професійних дисциплін: музично-теоретичних (гармонія, сольфеджіо, історія музики) та вокально-хорових.

Ключові слова: інструментальне виконавство, музичні здібності та навички, музичний стиль, музичний жанр, виконавська інтерпретація.

Abstract

The program of study of the normative educational discipline "Instrumental performance with teaching methods" is made according to the educational-professional program of preparation of a bachelor's degree of a specialty 014 Secondary education, subject specialization 014.13 Secondary education (Musical art).

The subject of study of the discipline is the theoretical, methodological and practical mastering of instrumental and performing skills of high-quality artistic performance of works on a musical instrument.

Interdisciplinary connections provide theoretical and practical unity in understanding the information obtained in the process of studying the cycle of professional disciplines: music theory (harmony, solfeggio, music history) and vocal and choral.

Keywords: instrumental performance, musical abilities and skills, musical style, musical genre, performing interpretation.

Мета курсу: виховання широко досвідчених фахівців, які здатні вільно використовувати музичний інструмент (фортепіано, акордеон, баян) при проведенні уроку та позакласної музично-виховної роботи в закладах загальної середньої освіти, здібні розкрити художній зміст музичних творів, мають необхідний досвід самостійної роботи з педагогічним та концертним репертуаром і готові до практично-виконавської та педагогічної діяльності.

Завдання курсу:

- розвивати у студентів комплекс музично-творчих та музично-виконавських здібностей, формування музично-педагогічної майстерності;
- засвоїти найбільш типові риси музики різних епох, стилів, художніх напрямків та національних шкіл;
- прищеплювати студентам навички й уміння підготовки за допомогою музичного інструмента (фортепіано, баян, акордеон) музично-виховних та музично-освітніх заходів (тематичних концертів, музичних бесід, літературно-музичних композицій, лекторіїв дитячої філармонії);
- розвивати комплекс музичних здібностей (гармонічний та поліфонічний слух, музично-виконавське мислення, музичну пам'ять, відчуття метро-ритму, виконавську волю тощо);
- оволодіти уміннями та засвоїти методи перекладання фрагментів симфонічної, оперної, балетної музики для акордеона або баяну, підбиранню на слух музичних мелодій з акомпанементом;
- формувати навички самостійної роботи над музичним твором, пізнавальної та творчої активності;
- формувати сценічну культуру та артистизм.

Передумови для вивчення дисципліни: міждисциплінарні зв'язки забезпечують теоретичну та практичну єдність в осмисленні інформації, отриманої в процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін – *сольфеджіо* (ладове чуття, розвиток музичного слуху, музично-слухових, внутрішніх уявлень, правильне відчуття висоти ноти, вміння „чисто” інтонувати),

гармонії (орієнтування в тональності, структура, побудова та розташування акорду, розвиток гармонічного слуху, навички акордових сполучень, гармонізація мелодії), *історії музики* (ознайомлення з видами, жанрами інструментальної музики; орієнтація в музично-історичному просторі; ознайомлення з творчістю видатних композиторів минулого та сучасності).

Згідно з вимогами ОПП студент оволодіває такими **компетентностями:**

ЗК 1. Знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності.

ЗК 5. Здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел.

ЗК 6. Здатність застосовувати набуті знання в практичних ситуаціях.

ЗК 7. Здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями.

ЗК 10. Здатність до адаптації та дії в новій ситуації.

ФК 2. Здатність до розуміння сутнісних особливостей предметної області та оперування професійною термінологією у галузі музичного мистецтва.

ФК 5. Здатність до перенесення системи фахових знань у площину навчальних предметів музичне мистецтво/мистецтво, структурування навчального матеріалу, проектування та організації власної діяльності.

ФК 6. Виявлення музикальності, виконавських (інструментальні, вокально-хорові, диригентські), інтерпретаційних, артистичних умінь учителя музичного мистецтва.

ФК 9. Здатність до художньої інтерпретації інструментальних та вокальних музичних творів на належному виконавському рівні.

ФК 11. Здатність до критичного аналізу власної педагогічної діяльності, до особистісного та професійного самовдосконалення, навчання і саморозвитку, зокрема обміну професійним досвідом.

Програмні результати навчання:

ПРН 1. Знає музичну термінологію, розуміє основні концепції, теорії та загальну структуру музикознавчих наук.

ПРН 6. Інтегрує складні професійні уміння гри на музичних інструментах, співу, диригування музичними колективами, музичного сприймання, запам'ятовування та інтерпретації музичних творів, артистизм, виконавську надійність (самооцінку, самоконтроль, саморегуляцію).

ПРН 7. Демонструє уміння вирішувати музично-педагогічні проблеми, оригінальність і гнучкість творчого мислення у процесі конструювання, інтерпретації та реалізації музично-педагогічних ситуацій.

ПРН 8. Виявляє здатність до самоактуалізації, саморозвитку та самокорекції у процесі мистецької й музично-педагогічної діяльності.

ПРН 18. Розуміє значущість культури і мистецтва для виховання і розвитку особистості учня, цінує полікультурність світу і здатний керуватися у своїй діяльності сучасними принципами полікультурної толерантності, діалогу і співробітництва.

ПРН 19. Здатний вчитися впродовж життя і вдосконалювати з високим рівнем автономності набуту під час навчання кваліфікацію.

ПРАКТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ

ТЕМА 1

Розвиток технічних навичок звуковидобування на акордеоні / баяні

Домінантні проблеми теми

Техніка звуковидобування

Як відомо, мистецтво відображає реальне життя мистецькими засобами та у художніх формах. Кожному виду мистецтва властиві свої виразні засоби. Так, наприклад, у живопису одним із основних засобів вираження є колір. У музичному мистецтві з усього арсеналу виразних засобів ми, безсумнівно, як найважливіший виділимо звук: саме звуковим втіленням відрізняється твір музичного мистецтва від будь-якого іншого, саме матерією музики являється звук як його першооснова. Без звуку немає музики, тому основні зусилля музиканта-виконавця повинні бути спрямовані на формування звукової виразності.

Кожен майбутній вчитель музичного мистецтва для успішної виконавської та професійної педагогічної діяльності має знати специфічні особливості свого музичного інструмента. Сучасні акордеон і баян мають безліч природних переваг, які характеризують художні можливості інструменту. Говорячи про позитивні якості акордеону та баяну, ми, звичайно, в першу чергу наголосимо про його звукові переваги – про гарний, співучий тон, завдяки якому виконавцю підвладна передача найрізноманітніших відтінків музично-художньої виразності. Тут і смуток, і печаль, і радість, нестримні веселощі, і чари, і скорбота.

Процес звучання кожного відтвореного звуку можна умовно розділити на три основні етапи: атака звуку, безпосередній процес усередині тону, який звучить – ведення звуку, закінчення звуку. Необхідно мати на увазі, що реальне звучання досягається внаслідок безпосередньої роботи пальців та

міху, до того ж і способи дотику пальців до клавіш, і ведення міху постійно доповнюють одне одного, про що слід завжди пам'ятати.

Вважаємо за необхідне навести стислий виклад трьох основних способів такої взаємодії:

1. Натиснути пальцем потрібну клавішу, потім повести з необхідним зусиллям міх, здійснивши міхову артикуляцію. Припинення звучання досягається зупинкою руху міху, після чого палець відпускає клавішу. В даному випадку атака звуку та його закінчення набувають плавного, м'якого характеру, який, зрозуміло, змінюватиметься в залежності від активності роботи міху.

2. Повести міх з потрібним зусиллям, після чого натиснути клавішу. Звучання припиняється зняттям пальця з клавіші та наступною зупинкою міху, здійснивши пальцеву артикуляцію. Користуючись цим прийомом звуковидобування, ми досягаємо різкої атаки та закінчення звуку. Ступінь різкості тут визначатиметься, поруч із активністю ведення міху, швидкістю натискання клавіші, тобто – особливістю туше.

3. При міхо-пальцевій артикуляції атака та закінчення звуку досягаються в результаті одночасної роботи міху та пальця. Тут знову необхідно підкреслити, що характер туше та інтенсивність ведення міху будуть безпосередньо впливати і на початок звуку, і на його закінчення.

Натиск застосовується студентами акордеоністами-баяністами зазвичай у повільних розділах твору для здобуття зв'язного звучання. Пальці при цьому розташовуються дуже близько до клавіш і можуть навіть до них торкатися. Кисть м'яка, але не розбовтана, в ній має бути відчуття цілеспрямованої свободи. Замахуватися немає жодної необхідності. Палець м'яко натискає на потрібну клавішу, змушуючи її плавно занурюватися до упору. Кожна наступна клавіша натискається так само плавно, до того ж одночасно з натисканням чергової клавіші попередня м'яко повертається у вихідну позицію. При виконанні натиску пальці ніби пестять клавіші.

Студенту акордеоністу-баяністу дуже важливо стежити за тим, щоб під час зв'язної гри пальці застосовували силу, необхідну лише для натискання клавіші та фіксації її у точці упору. Тиснути на клавішу після відчуття кінця точки упору не слід. Це приведе лише до непотрібної напруги кисті. Дуже важливо, щоб це положення враховувалося всіма педагогами та виконавцями на початковому етапі навчання гри на акордеоні/баяні.

Поштовх, як і натиск не вимагає замаху пальців, однак, на відміну від натиску, тут палець швидко занурює клавішу до упору і швидким кистевим рухом відштовхується від неї одночасно супроводжуючись коротким ривком міху. За допомогою цього способу звуковидобування досягаються штрихи типу *staccato*.

Удар починається із замаху пальця, кисті або того й іншого разом. Цей вид туше застосовується в окремих штрихах від *non legato* до *staccatissimo*. Після вилучення потрібних звуків ігровий апарат швидко повертається у вихідне положення над клавіатурою. Це швидке повернення є нічим іншим, як замахом для наступного удару.

Ковзання (*glissando*) – ще один різновид туше. *Glissando* зверху вниз виконується великим пальцем. Наприклад внаслідок того, що клавіші у баяна на будь-якому ряду розташовуються по малих терціях, однорядне *glissando* звучить по зменшеному септакорду. Ковзаючи по трьох рядах одночасно, ми можемо досягти хроматичного *glissando*, яке має свою привабливість. *Glissando* вгору по клавіатурі виконується за допомогою 2-го, 3-го та 4-го пальців. Перший палець, торкаючись подушечки вказівного пальця, створює зручну опору, відбувається нібито ковзання пучком пальців. Для того, що досягти не випадкового ковзання, а саме хроматичного, пальці рекомендуються розташовувати не паралельно скосим рядам клавіатури, а трохи під кутом та випереджальною позицією вказівного пальця.

Штрихи та способи їх виконання

Музичне виконавство включає цілий комплекс штрихів і різних прийомів звуковидобування. Серед акордеоністів і баяністів остаточно не сформувалися єдині визначення штрихів і прийомів гри, існує неоднозначність в тому, чи є різниця між способом гри і прийомом, між прийомом і штрихом. Іноді ототожнюють і ставлять знак рівності між цими поняттями. Не претендуючи на категоричність, спробуємо визначити поняття штриха, прийому та способу. Штрих – зумовлений конкретним образним змістом характер звучання, який отримується внаслідок певної артикуляції.

Розглянемо характерні особливості основних штрихів та способи їх виконання.

Legatissimo – найвищий ступінь зв'язної гри. Клавіші натискаються та опускаються максимально плавно, при цьому слід уникати накладання звуків одного на інший – це ознака непрофесійного смаку.

Legato – зв'язна гра. Пальці розташовуються на клавіатурі, піднімати їх високо немає потреби. При грі legato і не тільки зазначеного штриха, не слід з надмірною силою тиснути на клавішу. Акордеоністи та баяністи мають запам'ятати з перших кроків навчання, що сила звуку не залежить від сили натискання клавіші. Цілком достатньо тієї сили, яка долає опір пружини та утримує клавішу у стані упора. Граючи кантилену, дуже важливо чуйно сприймати поверхню клавіш кінчиками пальців. Торкаючись до клавіші, її треба м'яко натискати, а не вдавлювати. На відповідний дотик клавіша відповідає ніжною красою звучання. Кінчик пальця повинен відчувати своє продовження з клавішею. Тільки при такій умові може виникнути відчуття, ніби клавіша являється продовженням руки виконавця. Потужно тиснути жорсткими, твердими пальцями категорично не потрібно.

Portato - зв'язна гра, при якій звуки як би відокремлюються один від одного легким пальцевим поштовхом. Цей штрих застосовується у мелодіях декламаційного характеру, виконується найчастіше легким пальцевим ударом.

Tenuto – витримуючи звуки точно відповідно до зазначеної тривалості та сили динаміки; відноситься до категорії окремих штрихів. Початок звуку та його закінчення мають однакову форму. Виконується ударом або поштовхом при рівному веденні міху.

Detache – штрих, що використовується як у зв'язній, так і в незв'язній грі. Це видобування кожного звуку окремим рухом міху на його розведення або зведення. Пальці можуть залишатися на клавішах або відриватися від них.

Marcato – підкреслюючи, виділяючи. Виконується активним ударом пальця та ривком міху.

Non legato – не зв'язно. Виконується одним із трьох основних видів туше при рівному русі міха. Звукова частина тону може бути різною за тривалістю, але не менше половини зазначеної тривалості, тобто час, що звучить, повинен бути, як мінімум, рівний часу не звучання. Цей штрих набуває рівності саме в тому випадку, коли звучна частина тону буде дорівнювати штучній паузі, тобто незвучній частині, що виникає між звуками мелодійної лінії.

Staccato – гостре, уривчасте звучання. Видобувається, як правило, замахом пальця або кисті при рівному веденні міху. Залежно від музичного змісту цей штрих може бути більш менш гострим, але у будь-якому разі реальна тривалість звучання не повинна перевищувати половини ноти, яка вказана у нотному тексті. Пальці легкі та зібрані.

Martele – акцентоване стакато. Спосіб вилучення даного штриха подібний до вилучення *marcato*, проте характер звучання більш гострий.

Штрихам *marcato* та *martele* слід приділяти більше уваги в роботі, оскільки вони є важливими виразними засобами для акордеоніста та баяніста. На жаль, доволі часто доводиться чути при виконанні музичного твору рівне, маловиразне міховедення, а мобільність при грі саме міхом різних штрихів та прийомів відсутня.

Staccatissimo – найвищий ступінь гостроти у звучанні. Досягається легкими ударами пальців або кисті, при цьому необхідно стежити за зібраністю ігрового апарату виконавця.

Прийоми звуковидобування

Виразні можливості інструменту знаходяться в прямій залежності від кількості способів і прийомів звуковидобування. Чим більше таких способів, тим багатші виразні можливості. Це і визначає призначення музичних інструментів. Одні з них з успіхом використовуються для виконання соло, інші – тільки як оркестрові музичні інструменти.

Способи звуковидобування, різні за характером і окрасом звучання, називаються *штрихами*.

Найбільш виразними можливостями звуковедення для виконання соло володіє скрипка. Вона має велике різноманіття способів ведення смичка – плавне, поштовхоподібне, відстрибуюче тощо, яке дозволяє отримати на скрипці звуки різного характеру і забарвлення (легато, деташе, стаккато, спікато тощо).

Аналогічним повинен бути підхід і до визначення прийомів звуковидобування на акордеоні та баяні. Сучасна методика висвітлює це питання поверхнево відходячи від специфіки інструменту, що призводить до формального використання термінів та неправильному їх тлумаченню. Так, в якості штрихів у акордеонну та баянну літературу увійшли *leggiero* (легко), *markato* (чітко) тощо. Такі визначення зовсім не відображають сутність звуковидобування на акордеоні та баяні. Якщо використовувати непридатні для акордеону та баяну штрихи, то в якості зазначених можуть виявитися і *grave* (важко), і *energico* (енергійно, сильно) тощо.

Чим характеризуються способи звуковидобування на баяні? Способи і прийоми звуковидобування на акордеоні та баяні характеризуються ступенем зв'язності та динамічним акцентом. Прийоми звуковидобування, тобто штрихи надають звучанню акордеону та баяну різний характер

(зв'язність, уривчастість, динамічне підкреслення), але не надають йому різного окрасу. Стаккато, наприклад, може бути більш коротким чи довгим, акцентованим чи співучим, але завжди буде темброво незмінним.

Відсутність барвистості штрихів акордеону та баяну компенсується динамічною гнучкістю, співучістю звуку. Звідси основним, найпоширенішим способом звуковидобування на акордеоні та баяні є *legato*.

Легато на акордеоні та баяні представляє собою зв'язане, безперервне чергування тонів. Характеризується воно суворо одночасним закінченням звучання попереднього тону з початком наступного. Найбільш важливим є не те, як опускається наступний палець, а як і коли піднімається попередній. Передчасне підняття пальця приводить до розривів тонів, а надмірне затримування – до напливу одного тону на інший. На фортепіано наявність такого напливу допустимо, тому що його звуком властиво згасання, так як в момент появи звуку попередній уже згасає, що і згладжує це накладання.

На акордеоні та баяні в момент напливу два звуки звучать з однаковою силою як гармонічний інтервал. Особливо дисонуюче звучить при напливі поступовий діатонічний і хроматичний рух, утворюючи гармонічні інтервали – малі та великі секунди. Неприпустиме накладання і в гармонічній фігурації, так як робиться його звучання дуже не чітким. Однак тут він зустрічається частіше, тому що утворюються при цьому консонуючі інтервали (терції, кварта та багато обернень), які не насторожують наш музичний слух.

Як відомо ступінь зв'язності звуків виражають три основні категорії: легато, нон легато та стакато. Таке визначення, буде дуже загальним, бо кожна з названих категорій також має різні градації зв'язності. У цьому не важко переконатися, якщо порівняти, наприклад, *legato* одноголосся та *legato* акордів.

Якщо в одноголоссі при найбільшій зв'язності звуки буквально вливаються один в одного, то акорди тільки безперервно слідуєть один за іншим. Пояснюється це тим, що в першому випадку легато досягається застосуванням різних пальців, а у другому – за допомогою використання

однакової аплікатури. При цьому дуже велика різниця рівня зв'язності, вона дозволяє найбільш плавне виконання одноголосся та двоголосся за допомогою чергування різної аплікатури. Завдяки цьому прийому плавне виконання одноголосся та двоголосся можна назвати вищим ступенем зв'язності *legatissimo*.

Прийом *legatissimo* характеризується плавністю, співочістю звучання. Досягається це динамічною зв'язкою між тонами, коли перехід з одного звуку на інший поєднується з ледве відчутним крещендо наприкінці першого. Найбільш зв'язне виконання акордів, подвійних нот і одноголосся шляхом перенесення на сусідні тони одних і тих пальців можна характеризувати як *legato*, а при стрибках – як *non legato*.

Ступінь зв'язності одноголосся та двоголосся, досягнута чередуванням різних пальців, також може бути різною. Вона залежить від будови музичної тканини. Так, частіше всього короткі звуки більше зв'язуються з наступними довгими, ніж з попередніми:



Особливо ретельно зв'язується лігою розвязка затриманих звуків, рух вступного тону в тоніку, закінчення фраз.

Відчуття потреби у ступені плавності звучання досягається спеціальним тренуванням, розвитком штрихової культури слуху, без чого виразне виконання взагалі неможливе. Спочатку таке тренування заключається в забезпеченні слухового контролю постійної та однакової зв'язності звуків протягом звучання всієї гами, пасажу тощо.

Слід звернути увагу на те, що в багатьох студентів-баяністів чергування звуків, розташованих на сусідніх рядах правої клавіатури (*до* – *до-дієз*, *до-дієз* – *ре*), або на одному ряду (*ля* – *до*, *мі* – *соль*, *сі* – *ре*) зазвичай буває більш зв'язним, ніж чергування звуків не в сусідніх рядах – першого-третього, третього-першого (*до* – *ре*, *ре* – *ре-дієз*).

При виконанні хроматичної гами по цій же причині при переході пальців з першого ряду на другий, з другого на третій ряд клавіатури спостерігаються наплив звуків, а в переході з третього на перший ряд плавність порушується. Уникнути цього можна, групуруючи хроматичну гамму не тріолями, а восьмими по два або чотири звуки. Як правило, ступінь зв'язності буває не упорядкована і при виконанні подвійних нот, частина яких відтворюється чередуванням різних пальців, а частина – перенесенням одних і тих же пальців. Тут доцільно відмовлятися від епізодичного легатисимо і домогтися рівної зв'язності всієї гами. При виконанні паралельних рухів двома руками потрібно домогтися однакового зв'язності в обох партіях.

Враження недбалості виникає від нечіткості легато при виконанні форшлагів, особливо з двох, трьох нот тощо. Слуховий контроль тут повинен забезпечити чітке підняття пальця з форшлага в момент появи опори на наступному основному звуку, інакше виникне накладання звуків і обидва звуки прозвучать гармонічним інтервалом, а не мелодичним, як це потрібно. Аналогічна необхідність чіткого, але не високого підняття пальців і при подвійних форшлагах, у трелях і мордентах.

Оволодіння прийомом легато, основним способом звуковидобування на акордеоні та баяні, як бачимо, завдання доволі складне і потребує кропіткої, тривалої роботи.

Менш необхідною, але більш доступнішою, а тому дуже доволі поширеною являється категорія зв'язності нон легато. Через відсутність гармонічної педалі, на відміну від фортепіано, застосування нон легато на акордеоні та баяні часто приводить до розриву музичної тканини, загальному паузуванню. Виправдано звучить нон легато переважно між тонами, розділеними великою відстанню, у стрибках, у цезурах, а також у характерних випадках, що вимагають саме цієї категорії зв'язності. Ступінь зв'язності нон легато також різноманітна. Його різновидом, лише динамічно

акцентовано, являється портаменто. У швидких темпах і стакато виконується як чітке нон легато.

Третьою категорією зв'язності є стаккато, один з найважчих з виконавчої точки зору прийомів гри на акордеоні та баяні. Різновиди стакато визначаються як ступенем стислості, так і ступенем підкреслення, гостроти виконання. Вибір такого різновиду цілком залежить від характеру музичного твору та його стилю. Потрібно пам'ятати, що м'яке, відчутно продовгувате стаккато більш характерне для акордеону та баяну, ніж сухе та жорстке. Старовинна класична музика Й. Баха, Г. Генделя та інших вимагає співучого стаккато, що наближається до нон легато.

Виконавський прийом стакато характеризується гострим, енергійним рухом пальця, але без зайвого замаху. При цьому палець не вдаряє по клавіші, а швидко штовхає її. Значення має не лише тривалість утримування пальця на клавіші, але й спосіб його зняття. Чим повільніше підняття пальця, тим м'якше кінець звуку. Рухи пальця повинні бути ритмічними, мати однакову швидкість. опускання та підняття.

Розглядом трьох категорій зв'язності питання про виконавські прийоми гри на акордеоні та баяні, звісно, не вичерпуються.

Різноманітність способів виконання полягає, як вже було сказано вище, у поєднанні ступеня зв'язності з характером і ступенем динамічної підкресленості звуків. Тут особливу роль відіграють так звані штрихи міхом. Сутність їх полягає в наступному: звичайний спосіб звуковидобування на акордеоні та баяні представляє собою один рух міху на цілий ряд тривалостей, при цьому сила звуку може поступово змінюватися, або лише на деякі з них, наприклад акцент, сфорцандо тощо. Незвичайним є відокремлений рух міху на кожен звук, і особливо ряд рухів на одну тривалість. В загальних рисах саме такі основні способи та прийоми звуковидобування на акордеоні та баяні.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Що у вашому розумінні включає вираз «образний зміст музичного твору»?
2. Що таке засоби музичної виразності, якими вони бувають?
3. Назвіть алгоритм дій у освоєнні засобів музичної виразності.
4. Дайте визначення поняття «аплікатура».
5. Що таке позиція? Охарактеризуйте основні аплікатурні позиції для правої та лівої руки акордеона або баяна?
6. Які основні аплікатурні принципи ви знаєте?
7. Назвіть основні аплікатурні прийоми.
8. Чим слід пояснити доцільність первісних ігрових навичок із гри хроматичного звукоряду?
9. У чому полягають принципи підбору раціональної аплікатури.
10. Що ви розумієте під терміном «техніка звуковидобування» на баяні чи акордеоні?
11. Дайте визначення: що таке прийом, навичок, спосіб?
12. Як співвідносяться між собою поняття «звук» та «рух»?
13. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті вправи для правої руки на вилучення звуку.
14. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті вправи для лівої руки на вилучення звуку.
15. Розкажіть технологію звукоутворення на акордеоні або баяні.
16. Дайте визначення поняття «штрих».
17. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті класифікацію штрихів.
18. Дайте визначення поняття «артикуляція».
19. Які види артикуляції існують?
20. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті різні види артикуляції.

21. Дайте визначення поняття «туше».

22. Які види туше застосовуються в акордеонно-баянному виконавстві?

Блок самостійної роботи
(в умовах дистанційного навчання)

Відпрацювати вправи на non legato:

1. Відпрацювати звуковидобування окремих звуків (у першій та другій октавах) другим пальцем правої руки рухом з коліна на клавіатуру та назад. Слідкуйте за послідовністю рухів (спочатку плече, потім лікоть та кисть), м'яко натискаючи клавішу до упору і вслухаючись у звук, злегка похитайте пензлем, перевіривши свободу всіх зчленувань руки, і в тій самій послідовності знімайте руку (палець піднімається останнім).

Виконувати ту ж вправу третім пальцем правої руки, використовуючи будь-які клавіші в першій і другій октавах.

Повторювати вправу четвертим пальцем правої руки доти, доки не відчуєте, що ваші рухи стали впевненими і зручними, а звук, що видобувається - м'яким і досить сильним.

2. Перенесення руки на однойменні клавіші інших октав (цю вправу називають «веселка»), наприклад: re1 - re2 - re3 - re2 - re. Грайте вправу не поспішаючи, плавними, вільними рухами всієї руки одним і тим самим пальцем. Заздалегідь знаходите очима потрібну клавішу, щоб не порушувати плавність рухів.

Виконайте вправу по черзі другим, третім та четвертим пальцями правої руки.

3. Виконання подвійних нот. Знайдіть очима do1 та mi1, рухом з коліна (як у вправі №1) другим та третім пальцями правої руки зіграйте ці два звуки одночасно. Плавно підніміть руку, потім опустіть її на ті ж самі клавіші.

Повторіть вправу кілька разів, домагаючись злитого звучання двох нот. Зверніть увагу на положення кисті: вона природно продовжує лінію передпліччя (не провисає і не стирчить вгору), на постановку другого пальця

(згадайте, яка частина пальця контактує з кнопкою), на п'ятий палець (він не повинен «завалюватися»)

Виконуючи вправи, прислухайтеся до якості звуку: він не повинен бути різким, стукаючим, або тьмяним і несміливим. Добивайтеся гарного, наповненого яскравого звучання.

Відпрацювати вправи на legato.

1. Зв'язне виконання двох звуків. М'яко опустіть другий палець правої руки на будь-яку клавішу в другій октаві і потім, вільно, не різко замахнувшись третім пальцем, переступіть на сусідню клавішу, після чого плавно підніміть руку. Повторіть вправу на інших клавішах, а потім зіграйте ту ж вправу третім-четвертим, четвертим-п'ятим пальцями з огляду на побажання, викладені вище.

2. Пограйте цю вправу в інших октавах.

3. Зв'язне виконання трьох і більше звуків. Починайте вправу так само, як у №1, але грайте три ноти поспіль, не змінюючи позиції руки, використовуючи при цьому наступну аплікатуру: 2-3-4; 4-3-2; 3-4-5; 5-4-3. Після третього звуку плавно піднімайте руку над клавіатурою.

4. Грайте те саме в інших октавах, а потім повторіть всю вправу, додаючи четвертий і п'ятий звук.

Грайте вправи на legato повільно, контролюючи рухи всіх ланок руки і вслухаючись в звук, що виходить.

Відпрацювати вправи на staccato:

1. Уявіть рухи кисті при набиванні м'яча об підлогу. Пальцями руки легко постукайте по столу, імітуючи цей рух. Такими ж рухами видобувайте короткі, уривчасті звуки на акордеоні або баяні спочатку другим, третім, потім рештою пальців.

У викладі вправ немає детального опису всіх рухів. Виконуючи їх, згадуйте поради вашого педагога, отримані на практичному занятті.

Література до теми:

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.
2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.
3. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.
4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.
5. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.
6. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.
7. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
8. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.
9. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.*

ТЕМА 2

Розвиток метро-ритмічних навичок гри на акордеоні / баяні

Домінантні проблеми теми

Ритм

Характерні труднощі у роботі над ритмом особливо яскраво виявляються при переході студента до виконання непарних тривалостей, а також шістнадцятих нот.

Більшість студентів на початковому етапі лише формально засвоює поділ тривалостей нот. У них виникають значні труднощі при виконанні нот з крапкою і шістнадцятих.

Щоб попередити труднощі, що зустрічаються, з перших же індивідуальних занять слід досягти природного слухового відчуття виконавцем складових частин тієї чи іншої тривалості ноти.

Спробуємо на деяких прикладах зрозуміти, в чому полягає це природне відчуття.

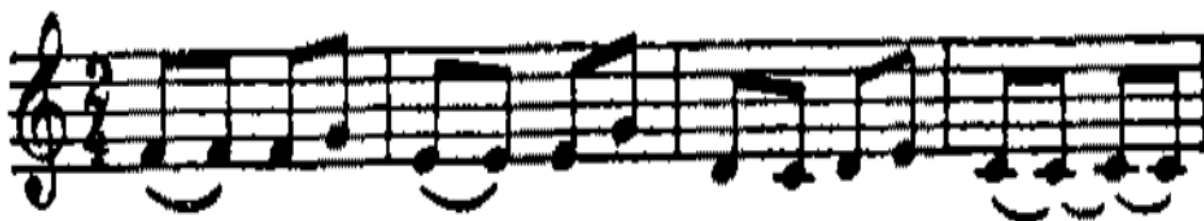
Якщо студент не витримує довгих звуків, необхідно їх продемонструвати таступним чином:



Якщо студенту не вдається рівне виконання звуків більш дрібної метричної категорії



необхідно їх продемонструвати таступним чином:



Запропонуємо інший приклад:



Аналогічним чином демонструються студенту складові частини і не парних тривалостей. У швидких темпах, навпаки, для того, щоб досягти рівного виконання дрібних нот, їх слід представляти об'єднаними в групи відповідно метричної пульсації.

При вивченні прийому стаккато слід попередити довільне скорочення фактично отриманих пауз між стоккатованими звуками. Причиною їх виникнення найчастіше являється лише невміння чути складові частини тривалостей.



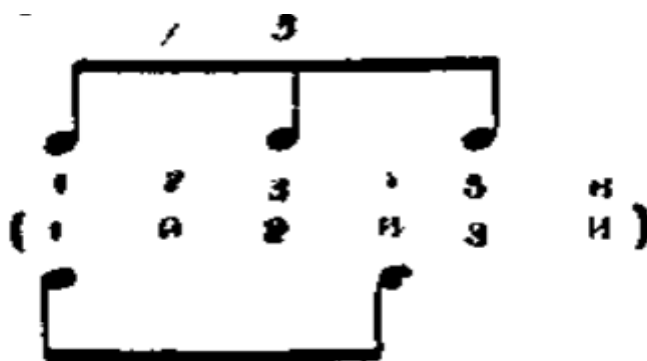
Тільки точний слуховий контроль допомагає усунути неритмічне виконання.

Розвиток відчуття ритму тісно пов'язано з розвитком координації рухів виконавчого апарату. Покращення координації у свою чергу розвиває слухові ритмічні відчуття.

Більш складнішою уявляється робота над розвитком навичок виконання різних ритмічних поєднань (три звуку на два, три на чотири тощо).

Орієнтиром для перевірки правильності поєднання різних ритмічних малюнків являється відлік. Для цього потрібно лише знайти найменше загальне кратне і розділити його на числа, позначаючи дані ритмічні фігури.

Наприклад, поєднуються три звуку та два. Найменшим загальним кратним до 3 і 2 буде 6 ($3 \times 2 = 6$):



Також три та чотири. Найменше кратне буде дванадцять:

Гуцульський танок

1i 2i 3i 1i 2i 3i 1i 2i 3i 1i 2i 3i 1i 2i 3i 4i 5i 6i



Відлік складних ритмічних поєднань більш найскладніший. Зустрічаються такі поєднання набагато менше та пізніше, коли слухові уявлення більше розвинені та необхідність відліку часто вже відпадає.

Метр

Нажаль, для багатьох виконавців, особливо на початковому етапі оволодіння акордеоном і баяном, метр є поняття суто теоретичне. Якщо сильні долі в їх виконанні відзначаються досить ясно, то почути відповідне звучання слабких долей доводиться значно рідше. Але і сильні долі часто чергуються лише механічно, що створює враження незвичайної тяжкості і навіть беззмістовності у виконанні.

Розуміючи метр як чергування сильних і слабких долей, слід пам'ятати, що сильні долі не можуть бути однаковими. Ступінь їх вагомості цілком залежить від будови музичної фрази.

Сильна доля на початку фрази, речення буде менш значною. Порівняно більш сильнішою буде та доля, на яку припадає кульмінаційний момент, він, як правило, найчастіше збігається саме з сильною долею.

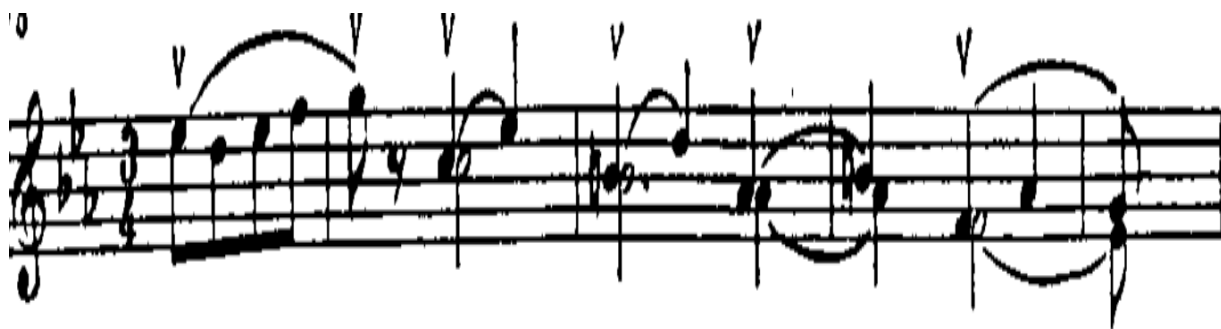
Причому кульмінація фрази менш значуща, ніж кульмінація речення, а потім періоду, частини, цілого музичного твору. Порівнявши все це, можна уявити собі, який різноманітний характер звучання сильної долі.

Правильне виконня слабкої долі дозволяє віднести на другий план все менш важливе і таким чином ще більше відтінити, підкреслити головне.

Особливо часто порушується метрична будова в тих випадках, коли з'являються ритмічні утворення або угруповання, нехарактерні для даного розміру:



Тут маємо ритмічні малюнки, характерні для дводольного розміру, але опорні моменти знаходяться ввідповідно тридольному розміру. Часто цей уривок виконується так:



Як бачимо, з наведеного прикладу, опорні моменти довільно переміщуються. Таке виконання порушує метричну основу тридольного музичного твору вальсу, спотворює його характер і сенс, а тому це абсолютно не припустимо.

Таких прикладів у музичній нотній літературі доволі багато, особливо це стосується жанру вальса. Проте аналогічні побудова зустрічаються і в інших жанрових видах музичних творів. У всіх цих музичних творах потрібно чітко виконання опорного моменту на сильній долі.

Темп. Агогічні відтінки

Навряд чи можна переоцінити значення темпу музичного твору. Знайти правильний темп так само необхідно, як і визначити кульмінації, вибрати потрібний прийом виконання тощо. При неправильному темпі виконавець буде почуватися незручно, а музична п'єса здаватиметься недоопрацьованою. Виконання буде невиразним, а часто і з помилками та запинками.

Визначивши правильний темп вже достатньо засвоєної музичної п'єси, викладач повинен вимагати неодноразового її виконання на уроці саме у цьому темпі. Тільки так виконавець зможе запам'ятати темп, звикнути до нього.

Визначення правильного темпу часто є справою нелегкою. Як правило, це можна зробити за допомогою механічного метроному, але він далеко не завжди є під рукою. У таких випадках можна скористатись інтерактивними програмами метронома у вигляді додатків для смартфона, які є прості у використанні. Серед найбільш розповсюджених і популярних, якими користуються музиканти, можна запропонувати додатки «Metronome Beats», «Natural Metronome», «Pro Metronome» тощо.

Прискорення темпа в нотному тексті музичного твору позначається італійським словом «accelerando» (аччелерандо). Accelerando, як правило, відбувається на довгих тривалостях нот. Короткі тривалості в середині окремих груп виконуються рівно. Accelerando підтримується ступінчастим прискоренням цілих ритмічних побудов. В середині музичних фраз, як правило, зустрічаються ледве помітні прискорення і уповільнення темпа, які визначаються як агогічні відтінки. Безпосередньо перед настанням кульмінаційного моменту розпочате прискорення найчастіше закінчується, повертається або навіть розширюється, позначаючись терміном «al largando» (алляргандо) колишній темп:

Піццикато
з балету «Сільвія»

Л. Деліб



Уповільнення темпу в нотному тексті музичного твору позначається італійським словом «ritenuto» (ритенуто), як і дімінуендо, повинно звучати рівномірно на всіх тривалостях.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Чим викликана потреба системної роботи над інструктивно-технічним матеріалом?
2. Які існують аплікатурні принципи гам, акордів, арпеджіо?
3. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті аплікатуру мажорних гам: До-мажор, Соль-мажор, Фа-мажор.
4. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті аплікатуру арпеджіо та акордів в мажорних гамах: До-мажор, Соль-мажор, Фа-мажор.
5. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті аплікатуру мінорних гам: Ля-мінор, Мі-мінор, Ре-мінор.
6. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті аплікатуру арпеджіо та акордів в мінорних гамах: Ля-мінор, Мі-мінор, Ре-мінор.
7. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті двома руками разом технічний комплекс методом варіантів з прикладу виконання мажорних і мінорних гам, арпеджіо, акордів з поясненням кожного варіанта виконання.
8. Які різновиди етюдів зустрічаються в акордеонно-баянній виконавській практиці?
9. Визначіть ритмічні, ладотональні особливості обраного етюд та його побудову.
10. Визначіть форму, структуру та аплікатуру обраного етюд.
11. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті розбір обраного етюд окремими руками.
12. Визначіть динамічний план у співвідношенні з побудованими особливостями обраного етюд.
13. Визначіть принцип міховедення у співвідношенні з побудованими особливостями обраного етюд та музичного інструменту.
14. Визначіть артикуляційні прийоми, які допоможуть скорішому оволодінню обраного етюд.

15. Визначіть робочий, а також остаточний темп обраного етюду.

16. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті етюду окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

17. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті етюду двома руками на пам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

Блок самостійної роботи

(в умовах дистанційного навчання)

1. Визначити загальні аплікатурні принципи при виконанні дієзних (бемольних) мажорних гам.

2. Визначити загальні аплікатурні принципи при виконанні дієзних (бемольних) мінорних гам.

3. Підібрати вправи для розвитку дрібної пальцевої техніки.

4. Встановити більш раціональну аплікатуру при виконанні подвійних нот у межах від тетрахорду до октави.

5. Підібрати вправи для розвитку великої техніки.

6. Підібрати вправи для розвитку техніки виконання хроматичних пасажів.

7. Відпрацювати на додатковому музичному інструменті наведений вище комплекс вправ на розвиток виконавської техніки акордеоніста та баяніста.

8. Опрацювати на додатковому музичному інструменті двома руками разом технічний комплекс методом варіантів з прикладу виконання мажорних і мінорних гам, арпеджіо, акордів з поясненням кожного варіанта виконання.

9. Відпрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті етюду окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

10. Опрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті етюду двома руками напам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

Література до теми:

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.

2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

3. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.

4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.

5. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста. К., 1998. 110 с.

6. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.

7. Дрижаков В., Дьяченко І. Концертні етюди для баяна та акордеону на різні види виконавської техніки : навч.-метод. посіб. К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 66 с.

8. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.

9. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 1974. 42 с.
10. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
11. Рябов І. М. Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано. К. : Музична Україна, 1977. 80 с.
12. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.
13. Семешко А. А. Виконавська майтерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.
14. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.*

ТЕМА 3

Розвиток виконавських навичок фразування на акордеоні / баяні

Домінантні проблеми теми

Фразування

Будь-який музичний твір можна асоціативно уявити собі у вигляді архітектурної споруди, що відрізняється певною пропорційністю своїх складових частин. Перед виконавцем постає завдання об'єднати всі ці частини, включаючи мелодику вокалу, в єдине художнє ціле, побудувати архітектоніку всієї споруди музичного твору.

Таким чином стає зрозуміло, що виконання мотиву, фрази, речення тощо залежить від загального контексту музичного твору. Не можна окремо вихоплену фразу зіграти переконливо, не враховуючи того, що було до неї і що буде згодом після неї.

Грамотне фразування передбачає виразну вимову складових музичного тексту твору, виходячи з логіки розвитку загалом. Існує велика подібність між розмовною фразою та музичною: у розмовній фразі є опорне слово, у музичній фразі – ми маємо аналогічні компоненти: опорний мотив чи звук, свої розділові знаки.

Окремі звуки поєднуються в інтонації та мотиви також, як літери та склади в слова, причому ці слова або слово можна вимовити з безліччю різних інтонацій: стверджуючою, жалібною, благаючою, захопленою, запитальною, радісною тощо. Те саме можна сказати і про вимову мотивів, з яких складається музична фраза. Кожну фразу не можна мислити локально, відокремлено: виконання даної конкретної фрази залежить від попереднього та подальшого музичного матеріалу та, взагалі, від характеру всієї музичної п'єси загалом.

Мотив, фраза – це лише мінімальна частина загального розвитку в музичному творі. Слухати себе змушують ті виконавці, які грають із ясним

відчуттям перспективи, мети. Без бачення та чуття перспектива виконання стоїть на місці і наводить невимовну нудьгу.

Ніколи не слід забувати загальновідому істину: музика як вид мистецтва репрезентує собою звуковий процес, музика розвивається у часі. Однак при постійному прагненні до об'єднання музичної мови слід добиватися одночасно її природного логічного розчленування за допомогою цезур. Правильно усвідомлені цезури упорядковують музичні думки.

Музикантам-інструменталістам корисно слухати професійних вокалістів, оскільки фраза, виконана людським голосом, завжди природня та виразна.

У зв'язку з цим акордеоністам і баяністам та й взагалі всім інструменталістам-виконавцям корисно проспівувати голосом деякі теми у музичному творі. Це допоможе виявити логічне фразування.

Заченя фразувальної ліги

Як відомо, ліги в музичній нотній літературі для акордеону та баяну проставляються за вокальним принципом.

Часто вони охоплюють цілі побудови (фрази, речення), ніби узгоджуючись з диханням співака.

Такі ліги зазвичай визначають наступне:

- прийом виконання легато;
- наявність лише однієї кульмінаційної точки;
- розташування цезури і найбільш зручний момент зміни керування міхом перед лігою і після неї.

Правильне виголошення тексту, об'єднаного фразувальною лігою, вимагає обов'язкового дотримання всіх цих умов. І виняток може створювати лише зміна напрямку міху, часто необхідна і в середині фрази.

І чим більша побудова, об'єднана лігою, тим частіше потрібні додаткові зміни міху.

Садом, садом кумасенько

Українська народна пісня



У середині маленьких побудов (фраз), які представляють собою двутакти в простих розмірах (дві чверті, три чверті, три восьмих), зміна міху небажана.

Наведений приклад підтверджує сказане вище. Тут легато – обов'язковий прийом. Кульмінаційний момент тільки один – на сильну долю третього такту. Додаткова зміна міху тут цілком можлива в середині ліги – перед кульмінацією. Із цього зовсім значить, що можливі довільні розриви ліг, тільки точне їх дотримання може зробити виконання зрозумілим за формою, змістовним.

Однак плавний, безперервний рух від цезури до цезури властивий лише музичним п'єсам певного характеру і відображає тільки одну специфічну особливість виконавства на акордеоні та баяні.

Найчастіше трапляється так, що плавний рух закономірно переривається і ліга охоплює вже не всю будову, а лише її частину.

Розкриємо більш детально зазначені закономірності. До них можна віднести появу в середині фраз різних динамічних відтінків, прикрас (мелізмів), а також деякі особливості побудови мелодії, чередування прийомів виконання тощо.

Про виконання динамічних відтінків вже сказано вище, тому розглянемо особливості виконання мелізмів.

Форилаг перекреслений, із двох, трьох нот тощо, завжди фактично розриває лігу, хоча його написання може бути і звичайним. Розрив ліги

викликається необхідністю відчленування форшлагу від попередньої тривалості, а також приготуванням виконавського апарату для більш активного, швидкого руху.



Тут ліга поєднує весь мотив. Але фактично вона почнеться лише від форшлагу, який обов'язково повинен виконуватися прийомом «зверху». Інакше звучання буде наступним:

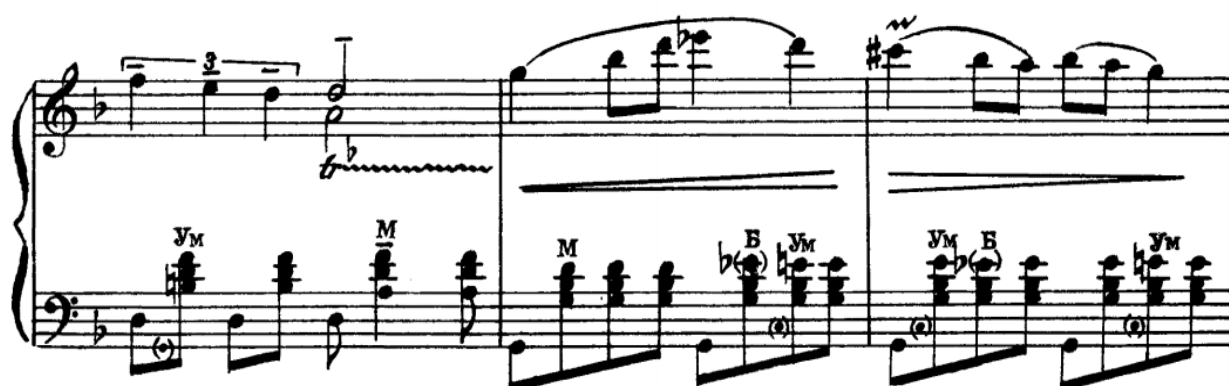


Поява форшлагу в більш великих побудовах (фразі, реченні тощо) вимагає написання не однієї, а декількох фразувальних ліг.



Вимагають розриву ліги й інші мелізми.

Мордент:



Группето:



Трель:



Дуже важливо при виконанні мелізмів пам'ятати, що звук, що передує прикрасі, повинен витримуватися повністю. Розрив ліги вимушений і її закінчення не слід змішувати з лігою, що закінчує фразу і вкорочує останню тривалість. Перехід до мелізмів відбувається швидким рухом «згори» без будь якої відчутної паузи.

Неможливість ввести більш довші ліги в деяких випадках пов'язана зі структурними особливостями мелодійного руху. Одна з них полягає у появі нових, значно більш дрібніших метричних категорій, що вимагають спеціальної підготовки виконавського апарату.

Так, у наведеному прикладі після восьмої з точкою з'являються тридцять другі, що вимагають окремого, швидшого руху.

Відокремлення їх від цієї восьмої і дозволяє приготувати руку до їх виконання:



В наступному прикладі без розриву ліги та спеціальної підготовки руки виконання шістнадцятих буде дуже ускладненим:

Гавот

Ф. Госсек



Виняток являється рух мелодії по тонах тризвуків. В таких випадках ліга буде загальна:



Часто тривалості сусідньої метричної категорії від'єднуються від попередніх. Наприклад, при наявності репетиції:



Загальна ліга може бути замінена мотивною, якщо особливості мелодійного розвитку вимагають яскравого підкреслення структури мотиву. Як відомо, будова мотиву може бути ямбічним (наголос у середині або в кінці) та хореїчним (наголос на початку). Відповідно цьому і ставиться змістовна ліга. Характерним признаком, що відрізняють ямб від хорея, є наявність затакта у ямба і відсутність його у хорея.

Ось наприклад, будова хореїчного мотиву. Тут буде правильна саме така ліга:



Введення загальної ліги неможливе також при появі синкопи. Синкоповані звуки, так само, як і акцентовані, в мелодії обов'язково витримуються повністю. Використання коротких ліг бує змушеним чергуванням виконавських прийомів, найчастіше легато та стаккато. Розглядаючи закономірності чергування цих прийомів, науковці одну з них називають «прийомом вісімки». Цей спосіб виконавства мелодії призводить до розділення великих тривалостей на тлі зв'язаних менших тривалостей.

Особливо характерно це в тому випадку, якщо мелодійна лінія складається з двох сусідніх метричних категорій, тобто з шістнадцятих та восьмих або з восьмих та чвертей, або з чвертей та половинних тривалостей. Означену закономірність науковці-музиканти відносять до музики Й. Баха, однак її можна поширити на музику інших різноманітних стилів.



Прийом «восьмої» постійно зустрічається і в наявності повторюваних звуків. Розглядаючи подібні приклади, неважко переконатися, що зв'язані шістнадцяті ноти знаходяться на сильній долі, а наступні за ними стаккатовані восьмі на слабкій. Крім того, пов'язані тривалості є

кульмінаціями фраз, що складають два такти. Звідси приходимо до огвчого висновку, що ліга зовсім не випадкова. За допомогою штриха підкреслені кульмінаційні моменти. У цьому глибокий зв'язок так званих штрихових ліг із фразувальними та смисловими лігами.

В подібних прикладах інша розстановка ліг не тільки не буде сприяти виявленню сенсу даної мелодії, але навіть спотворить його. Уявимо звучання останнього прикладу з протилежними штрихами.

У такому вигляді слух сприйме тему як затактову. Сильна доля буде здаватися затактом, а слабка друга, буде виглядати як перша. Відтворення правильної метричної пульсації можна досягти лише навмисним підкресленням сильного долі фрази, тоді як в першому варіанті його підкреслюють самі штрихи.

Як висновок можна сказати, що зв'язування звуків взагалі більш характерно для сильного або відносно сильної долі фрази, а їх розчленування для слабкої.

Такі основні причини необхідного, закономірного переривання загальної ліги. У навчальній практиці часто можна помітити нічим не обгрунтоване порушення прийому легато. Особливо часто студенти-виконавці втрачають контроль за постійними дотримання легато у таких випадках:

1. При виконанні арпеджованих рухів. Однакове групування по 4 або по 3 ноти та поділ їх досить великими інтервалами мимоволі призводить до заміни спільної ліги частиними:

Необхідн:



Виконують:

У такому разі необхідно запропонувати студентові проконтролювати legato між останнім звуком попередньої та першим звуком наступної групи тривалостей.

2. При виконанні ламаних октав і сект:

Турецький маш

В. Моцар



Тут також важливо простежити legato верхнього звуку з наступним нижнім звуком. Цілковито аналогічні в цьому відношенні і чисельні варіації ламаними секстами.

3. У двоголоссі, при одночасному поєднанні legato та стаккато в правій руці, важливо досягти, щоб залігованні звуки продовжували звучати після зняття стаккатованих. Для наочності їх можна, записати наступним чином:

Пишеться:



Виконується:



При виконанні прийомом стаккато основної мелодії підголоски часто неможливо виконати штрихом легато, тому що на слух їх значення змінюється: легато буде сприйматися як основна мелодія, а стакато як – підголосок.



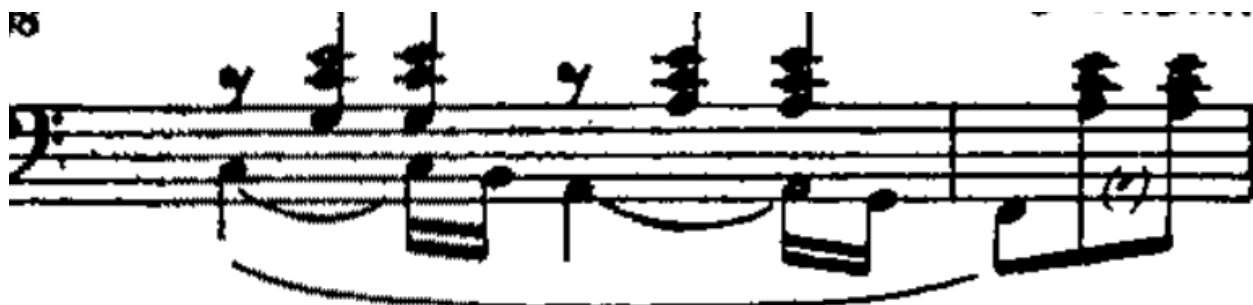
Проте не наступним чном:



4. Розрив ліги часто можна виявити при виконанні партії лівої руки. При витриманому або мелодійному басі ліга не повинна перериватися або затушовуватися не чітким виконанням акомпанементу:

Поема

3. Фібіх



У запропонованому прикладі акомпанемент знімається раніше, ніж витриманий бас.

5. Іноді ліга з'являється і при виконанні різних поєднань баса та акордів. Тут слід дотримуватися наступного правила: чим більшою кількістю акордів розділяються басы, тим вони мають бути значнішими. Поступове їх подовження призводить до заліговування басу з на наступним акордом:



Виняток становить акомпанемент, акорди якого виражені більш дрібними метричними категоріями, ніж бас:



Тут бас виражений восьмою, а наступні за ним акорди шістнадцятими. Маючи на увазі правило, що більш дрібні тривалості частіше всього відносяться до більших наступних, лігу між басом і акордом ставити не потрібно.

Наведені практичні приклади досить переконливо підкреслюють різноманіття значення ліги у інструментальному виконавстві на акордеоні та баяні.

Структура будови фрази

Музичне мистецтво – це мистецтво звукове та часове, яке відрізняється від інших видів мистецтва (живопис, скульптура тощо) тим, що розгортаючись у часі, передає не тільки певні емоційні стани, але і їх зміну, рух почуттів.

Але зміну емоційних станів не може передати лише формальне чергування звуків, швидкість їхнього руху. Виразність виконання

обумовлюється наявністю логічної спрямованості всередині кожного мотиву, фрази, речення, частини та цілого музичного твору. Кінцева мета такої спрямованості, найвищий момент напруження визначається як кульмінація.

Крім головної кульмінації, мелодія містить і другорядні, часткові кульмінації. Найменшим елементом мелодії являється мотив, зазвичай він має одну сильну тактову долю або опорну точку.

За особливостями будови розрізняють мотиви двох основних видів у широкому значенні:

- ямбічний, метрично висхідний від менш значного до більш значного: починається зі слабкої долі такту та прагне до наступної сильної долі;
- хореїчний, метрично нисхідний: починається з сильної долі та закінчується на більш слабкій.

У вузькому значенні ямбічний і хореїчний мотиви характерні для дводольного метру та будуються наступним чином:

Ямб:



Хорей:



У тридольному метрі зустрічаються два види мотивів ямбічної будови:

- амфібрахічний, що починається з третьої затактової долі:

Менует

Л. Бетховен



— анапестичний, починається з другої долі:



Мотив хореїчної будови в тридольному метрі називається дактилічним. Починається так само, як і в дводольному розмірі, на сильній долі часу:

Селянський танок

Л. Бетховен



Природньо, що направлення спрямованості в мотиві цілком залежить від особливостей його будови. Елементарна грамотність виконання вимагає забезпечення правильного вимовлення кожного мотиву як з метричної сторони, так і з динамічного боку. Це означає, що опорна точка обов'язково повинна бути сильною, а решта частина мотиву слабкою. Крім того, та частина мотиву, яка знаходиться перед опорною точкою, динамічно висхідна, а наступна за нею — нисхідна. Наведемо приклад, як це може виглядати у різних видах мотивів.

Ямб:

Турецький марш

В. Моцарт



В запропонованому прикладі шістнадцяті ноти знаходяться на слабкій долі і направлені до вершини мотиву – сильної долі, звучання якої має бути глибоким і повним, а не легковажним та поверхневим. З практичної сторони виконання цього мотиву часто акордеоністи та баяністи допускають метричну неточність – шістнадцяті виконують як сильну долю, а сильну восьму – як слабку, легку, іноді навіть стаккатують її, тобто наступним чином:



Таке виконання безумовно спотворює сенс мотиву, перетворюючи його з ямба на хорей. Перша доля тут переміщується і твір фактично починається не з затакту, а з першої долі такту, що призводить до руйнування метричної основи та до порушення логіки розвитку. Правильне виконання ямба забезпечить необхідну виразність мотиву, зробить його осмисленим, передасть рух в середині цього мотиву.

Аналогічно і вимовлення анапеста. Слабка друга та третя долі такту зазвичай спрямовані до наступної сильної долі. Ця спрямованість зберігається і в тих випадках, коли мотив починається акцентованим звуком. Студенти часто виконують подібні мотиви, змінюючи сильну долю на

початок мотиву. Таке виконання перетворює анапест в дактиль і звичайно, різко спотворює його сенс.

Хорей і дактиль частіше припускають динамічно низходячий рух після опорної точки і відповідно м'яке закінчення. Наявність динамічних ефектів дімінуендо, sforzando на слабкій долі, а також синкопи не повинні змінювати значення попередньої сильної долі. Навпаки, воно вимагає ще більшого підкреслення, наприклад як у п'єсі Л. Бетховена «Селянський танок», уривок з якого був наведений вище.

Амфібрахій ніби поєднує ямб з хореем. Затакт спрямовується до наступної сильної першої долі. Друга доля, динамічно нисхідна, м'яко, закруглено закінчує мотив, наприклад як у п'єсі Л. Бетховена «Менует», уривок з якого був наведений вище.

Часто закінчення хореїчного мотиву слід вважати початком наступного, ямбічного.



Аналізуючи останній приклад, можна побачити й іншу закономірність: звук, що повторюється тяжіє не до попереднього однойменного, а до наступного, що знаходиться на сильній долі.

Аналогічна спрямованість зберігається і в тому випадку, коли повторювані звуки розділені допоміжним звуком:



Але не таким чином:



Ця спрямованість повинна зберігатися також у побудовах, які чітко не поділяються на мотиви. При русі мелодії рівними восьмими або шістнадцятими, як правило, велика їх частина спрямовується до наступної сильної долі. Наприклад:



Спрямованість може зберігатися як при загальному кресцендо, так і при загальному дімінуендо.

Така ситуація відбувається і в триольному ритмі:



Без наявності осмисленої спрямованості одних звуків до інших у музиці створюється враження нерухомості, тупцювання на одному місці. По цій причині виконання, наприклад «Безперервного руху» Н. Паганіні часто не передає ніякого руху, незважаючи на гранично швидкий темп. Гарним тренуванням в цьому відношенні буде виконання гам із спрямованістю, подібною наведеному прикладу вище.

Більш великим елементом мелодії в порівнянні з мотивом являється фраза, охоплюючи, як правило, дві сильні тактові долі. Фраза може об'єднувати кілька мотивів (два, три, чотири) або бути неподільною.

Найбільш поширеною структурною формою фрази являється двотакт з кульмінаційним моментом на сильній долі другого такту.

Такий кульмінаційний момент, звичайно, є частковим. У восьми тактному реченні, що складається з чотирьох фраз із загальною кульмінацією зазвичай є сильна доля шостого такту, другорядні ж кульмінації підпорядковані цій головній:

Музичний момент

Ф. Шуберт



Дві фрази можуть об'єднуватися в чотиритактні побудови з однією кульмінацією у третьому такті.

Подібне об'єднання можливо і у восьми тактних побудовах, особливо якщо вони мають повтор. Тоді кульмінація часто припадає на початок повтору, тобто на п'ятий такт. Характерним при цьому являється висхідний рух у четвертому такті до початку повтору.



У чотиритактній побудові, як правило, кульмінація розташовується у третьому такті:



У зв'язку з будовою фрази, речення та місцезнаходженням кульмінації у них зазвичай розрізняють такти різного значення вагомості – легкі і важкі. Кульмінація, як правило, припадає на важкий такт, а оточуючі її такти будуть легкими. У легких тактах сильна доля виконується легше, ніж у важких. У двотактній фразі перший такт зазвичай буває легким, а другий – важким. У чотиритакті – другий і четвертий такти легкі, а сильна доля третього, кульмінаційного такту – більш важча, ніж та ж доля у першому такті.

Орієнтиром для визначення різної значності тактів є рівномірна зміна гармоній. Зазвичай нова гармонія з'являється на тяжкому такті. Наприклад, при зміні гармонії через два такти тяжкими будуть перший і третій такти.

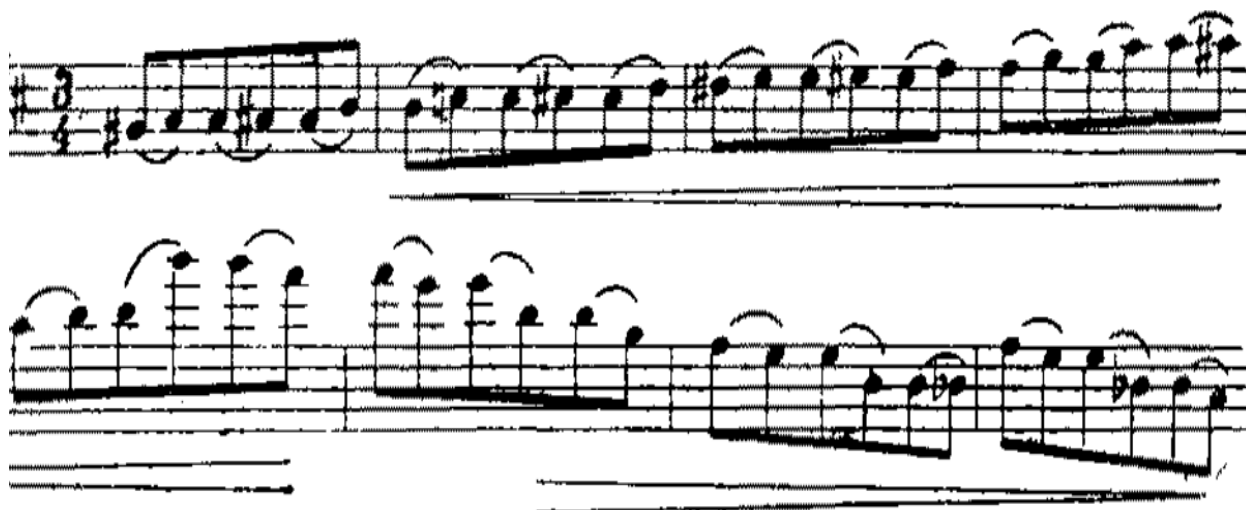
З багатьох ознак розташування кульмінаційних моментів найхарактернішим все ж таки є найбільше висотне та динамічне напруження. Найчастіше всього кульмінація припадає на сильну долю в області вищого напруження, хоча це може бути і не найвищий звук.

Особливо часто кульмінація збігається з так званою точкою золотого поділу, тобто з третьою чвертю загальної протяжності мелодії, коли більша частина перед кульмінацією так відноситься до меншої частини після кульмінації, як сума обох цих частин, тобто ціле, відноситься до більшої частини. Якщо кульмінація восьмитакта збігається з сильною долею шостого такту, то до кульмінації музика триває п'ять тактів, а після досягнення кульмінації – три такти; але п'ять належить до трьох майже так само, як вісім відноситься до п'яти.

Аналогічним чином для шістнадцатитакта буде співвідношення десяти тактів до шести, тобто точка золотого поділу припадає на одинадцятий такт. Відношення золотого поділу вважається з давнини естетично досконалою пропорцією, античні художники застосовували цю пропорцію в архітектурі та скульптурі.

Щоб знайти точку золотого поділу у музичній побудові або в цілому музичному творі, практично достатньо помножити число тактів побудови, зрозуміло, при відсутності у побудові змін метра і темпа, на 0,62 і пораховане число тактів відрахувати від початку.

Прикладом може бути наступна мелодійна лінія, де кульмінація досягається прямим, невинним рухом вгору:



Головна кульмінація часто досягається і хвилеподібно. Принцип хвилеподібного розвитку характерний для багатьох музичних творів, особливо Ф. Шопена.

Восьмитактне речення чітко ділиться на три фрази – два двотакти і один чотиритакт. Кожна фраза має свою кульмінацію, динамічно висхідний рух до неї і ослаблення динаміки після неї. Цим визначається хвилеподібність. Причому опорний момент другої фрази необов'язково має бути значущим, ніж першої фрази. У даному прикладі перша фраза може розглядатися як більш активна запитальна, а друга фразу як пасивна відповідь. Це аж ніяк не послабить загальний динамічний розвиток. Важливо,

щоб перша фраза не виявилася активнішою за головну кульмінацію у третьому такті чотиритактної фрази.

Значимість кульмінації речення цілком залежить від тієї ролі, яку вона відіграє в ще більшій побудові – періоді. І так у всьому музичному творі кожен звук, мотив, фраза, речення, період, частина повинні бути підпорядковані загальному прагненню до кульмінаційного моменту, бути ним або походити від нього.

Окремо слід сказати про цезуру. Цезурою прийнято називати момент поділу між частинами музичного твору. Засобом такого розділу являється пауза, зупинка. Не слід думати, що кожна пауза сама по собі вже є цезура. Для цього пауза повинна бути певним чином підкреслена. Наступна побудова після цезури починається ніби заново, цілком відноситься до нової кульмінаційної точки. Наявність зазначеної паузи у момент цезури не обов'язково. Невелика природна пауза створюється за рахунок більш раннього закінчення попередньої побудови.

Значимість цезури залежить від величини розділених нею побудов, а також від характеру мелодії.

Цезуру можна порівняти із розділовими знаками (кома, двокрапка, знак питання або знак оклику), які в розмовній мові впізнаються нами не по довготі паузи, а за певними інтонаціями. Тому таке величезне значення цезури. Відсутність таких розділових знаків позбавляє музику всякого сенсу, вміле та виправдане виконання цезур дозволяє ясно розкрити особливості будови музичного твору, а отже домогтися усвідомленого і виразного виконання музичного твору.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Що ви розумієте під поняттям «викнавська техніка»?
2. Визначте основні технічні принципи при оволодінні гри на акордеоні або баяні.

3. Що в себе включає класифікація різних видів техніки?
4. Що відносять до дрібної техніки при оловолодінні гри на акордеоні або баяні?
5. Поясніть методи та прийоми, що сприяють швидкому виконанню пасажів.
6. Проаналізуйте алгоритм роботи дрібних та великих м'язів під час виконання дрібних тривалостей.
7. Розкажіть про розуміння технічної біглості та принципів її формування.
8. В чому складність виконання швидкого вертикального удару пальців?
9. Назвіть основні види виконавської техніки ведення міху на акордеоні або баяні.
10. Продемонструйте виконання вправ для розвитку виконавської техніки ведення міху.
11. Продемонструйте основні правила постановки лівого напівкорпусу акордеону або баяну та лівої руки студента-виконавця.
12. Які виникають труднощі під час філірування звуку у акордеоніста або баяніста?
13. Визначте характерні недоліки в техніці міховедення при грі на акордеоні або баяні.
14. Продемонструйте виконання вправи для розвитку вільний рух міху на акордеоні або баяні.
15. Продемонструйте виконання вправи з повітряним клапаном з фіксацією лівої руки на акордеоні або баяні.
16. Продемонструйте виконання вправи з найпростішого акомпанементу на лівій клавіатурі на акордеоні або баяні.
17. Розкрийте методичні прийоми розведення та зведення міха на акордеоні або баяні.

18. Продemonструйте виконання вправи на відпрацювання акцентів міхом на акордеоні або баяні.

19. Поясніть дефініцію терміну «аплікатура» як основи формування виконавської техніки.

20. Ви значте основні аплікатурні прийоми на акордеоні або баяні.

21. Які основні види аплікатурних формул існують у одноголосному викладі?

22. Охарактеризуйте особливості застосування великого пальця правої руки при грі на акордеоні або баяні.

Блок самостійної роботи ***(в умовах дистанційного навчання)***

1. Продemonструйте виконання вправ для розвитку дрібної моторики при оловолодінні гри на акордеоні або баяні.

2. Що передбачає поняття «технічна швидкість» при оловолодінні гри на акордеоні або баяні?

3. Які існують практичні способи розвитку швидкості при оловолодінні гри на акордеоні або баяні?

4. Визначте елементи великої виконавської техніки та розкрийте технологію роботи з ними.

5. Дайте визначення поняття «октавна техніка» при оловолодінні гри на акордеоні або баяні.

6. Охарактеризуйте особливості виконання октавної техніки при оловолодінні гри на акордеоні або баяні.

7. Продemonструйте виконання вправ для розвитку октавної техніки.

8. Продemonструйте виконання на акордеоні або баяні акордового тремоло.

9. Яка різниця в елементах виконавської техніки при виконанні перенесення руки та стрибків?

10. Визначте специфічні особливості міховедення при виконанні розведення міху на акордеоні або баяні.

11. Визначте специфічні особливості міховедення при виконанні зведення міху на акордеоні або баяні.

12. Визначте найпоширенішими недоліками ведення міху на початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні.

13. Продемонструйте виконання вправ на гнучке керування звуком під час розведення та зведення міху на акордеоні або баяні.

14. Продемонструйте виконання вправ на зміну міху та вирівнювання звуку одночасно на акордеоні або баяні.

15. Визначте специфічні прийоми гри міхом на акордеоні або баяні.

16. Розкрийте методичні прийоми виконання тремоло міхом на акордеоні або баяні.

17. Продемонструйте виконання різних видів тремоло міхом на акордеоні або баяні.

18. Розкрийте методичні прийоми виконання рикошета на акордеоні або баяні.

19. Продемонструйте виконання дуольного, тріольного, квартольного і п'ятидольного рикошетів на акордеоні або баяні.

20. Розкрийте аплікатурні принципи виконання гамоподібного руху на акордеоні або баяні.

21. Визначте аплікатурні принципи виконання стрибкоподібного руху на акордеоні або баяні.

22. Поясніть основні принципи у підборі аплікатури подвійних нот при грі на акордеоні або баяні.

23. В чому полягає виконавський прийом підміни пальців при грі на акордеоні або баяні.

Література до теми:

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.
2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.
3. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.
4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.
5. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.
6. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.
7. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
8. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.
9. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.*

ТЕМА 4

Розвиток практичних навичок виконання творів навчального репертуару

Домінантні проблеми теми

Читання нот з аркуша та транспонування

Читання нотного тексту з аркуша – це практична діяльність виконання музичного твору по нотах без попереднього його вивчення студентом-виконавцем. Таке узагальнююче визначення цього виду музично-виконавської діяльності можна зробити, аналізуючи дослідження зазначеного питання в працях науковців і педагогів-музикантів. Багато з них наполегливо рекомендують регулярно відводити час на програвання нового, незнайомого репертуару, тобто читання нотного тексту з аркуша.

На жаль, на практиці у освітньому процесі таким рекомендаціям не завжди приділяється достатньо уваги. Можна виділити дві основні причини зазначеної проблеми. Першою є прагнення педагогів максимально приділити увагу запланованій програмі, ретельно її відпрацювати з допомогою другорядних, інших видів музично-виконавської діяльності. Друга причина полягає в недостатньому знанні методики читання нот з аркуша, гри на слух, транспонування та імпровізації. Тому перш, ніж приступити до цієї роботи, рекомендуємо поглиблено вивчити сутність і методику розвитку цих навичок.

Щоб процес читання нот з аркушу був усвідомленим, йому повинна передувати підготовча робота, в результаті якої необхідно виробити навички швидкого впізнавання нот на нотоносці і також швидкого знаходження відповідних клавіш на музичному інструменті.

Матеріал для початкового читання нот з аркуша повинен відповідати наступним вимогам:

- мелодії повинні бути прописані в тональностях до-мажор і ля-мінор без випадкових знаків альтерації, можлива лише їхня епізодична поява;

- відрізнятися найпростішою ритмічною організацією;
- поступальним рухом без будь-яких стрибків;
- використанням основних штрихів;
- виконанням у помірних темпах.

На такому навчальному матеріалі можна вирішувати одне з найважливіших завдань читання з аркуша: навчитися грати не окремі ноти, а групи нот, об'єднані мотивом, зі своїм ритмічним малюнком. Цей процес не є простим і доволі тривалий. Паралельно з виробленням навичок читання нот з аркуша мелодії, слід вести роботу з читання нот з аркуша акомпанементу до цієї мелодії або окремого акомпанементу.

Контроль якості читання нот з аркуша у акордеоніста та баяніста здійснюється на основі порівняння отриманих в даний момент результатів з тими загальними, які були заплановані. Орієнтовна реакція у нього має виявлятися у безперервному пошуку вибору рухів відповідно до своїх виконавських вмінь. Пошук відбувається на основі музично-слухових уявлень у взаємозв'язку з рухово-аплікатурними уявленнями, які створюють оптимальну основу та певну налаштованість у рухах. Цей процес дозволить студенту-виконавцю заздалегідь вибрати певний тип рухів, що відповідає попередньо поставленій меті для досягнення необхідної якості звучання.

Слухова програма дій, що контролює звуковий результат, сприяє своєчасному налагодженню відповідної координації між музично-слуховим поданням та виконанням. Музично-слухові уявлення або звуковий образ – це своєрідна модель майбутнього, від якої виходить вся подальша рухова програма, тому важливо працювати зі студентами над тим, щоб у їхній свідомості склалися абсолютно ясні звукові уявлення музики, що виконується.

Педагоги-музиканти та виконавці зазначають, що на початковому етапі знайомства з музичним твором не потрібно прагнути до максимальної його точності, але необхідно уявляти собі те, що має вийти. Передусім, з початку треба познайомитись з тим, що виконуєш, у сенсі змісту, загального задуму,

пошукати риси художнього образу музичного твору. Отже, на початковому етапі не потрібно починати вчити, краще просто пограти, навіть з фальшивими нотами, неточностями виконання, для того, щоб уявити собі, яким цей музичний твір має стати згодом і відчувати його в цілому.

Якісне відтворення музичного матеріалу пов'язане зі звуковими уявленнями, що сприяє виникненню правильних та раціональних ігрових рухів. Тому виконання музики має розглядатися окремо від них, інакше формування навички читання нот з аркуша буде здійснюватись механічно. Звуковий результат втілення має бути не предметом пасивного споглядання, а засобом активного впливу на вдосконалення та видозміну задуму виконавця. Відповідно музичний задум та звуковий образ лежить в основі процесу освоєння читання нот з аркуша, тому й відіграє визначальну роль у формуванні цих навичок.

З самого першого моменту роботи над виконанням музичного твору необхідно прагнути до того, щоб звуковий образ допомагав студенту-виконавцю та стимулював його дію. Якість освоєння навичок читання з аркуша безпосередньо пов'язане з цілісною організацією процесу навчання студентів гри на музичному інструменті, а також ставленням до цього виду музично-виконавчої діяльності.

Зазвичай не вміють читати з аркуша студенти-виконавці, які прагнуть лише опрацювати задану програму і ставлять понад усе успішність небагатьох залікових виступів. Студент-виконавець, який віддає перевагу лише твердому, остаточному заучуванню заданої програми, не звик формувати вміння та навички безпосередньо читати з аркуша. Проте ця здатність повинна бути невід'ємною якістю майбутнього вчителя музичного мистецтва.

У музично-виконавській практиці зустрічаються приклади, коли здійснюється неправильний підхід до заучування музичного твору. З самого початку студенти намагаються неодмінно вивчити напам'ять лише нотний текст, а потім лише працювати з його художньо-образним змістом. При

такому методі роботи у студента-виконавця відсутні музично-слухові уявлення про кінцевий звуковий результат музичного твору, що призводить до тих недоліків, які зазвичай ми спостерігаємо в практиці навчання.

У дослідженнях науковців і педагогів з приводу читання взагалі висловлюється думка, відповідно до якої зазначений процес заснований не так на повторенні та заучуванні, як на смисловому логічному припущенні.

Досвідчений читач повинен стежити насамперед за розвитком думки автора і вже під цим кутом зору сприймати слова тексту. При цьому очі читача рухаються не тільки вперед, але іноді і у зворотньому напрямку у вигляді швидких стрибків від однієї точки фіксації до іншої. Кількість основних точок фіксації очей, зазвичай, відповідає кількості не тільки букв, а й слів у тексті. Зворотні рухи очей виникають тоді, коли сприйняття не отримує закінченості та виникає необхідність повернутись до прочитаного.

У зазначеній діяльності виявляється одна з особливостей процесу читання з аркуша, що виражається в тому, що читання не є просте озвучування та приєднання слів тексту, що читається один з одним.

Наведений порівняльний приклад має пряме відношення до вироблення навичок читання нот з аркуша, розширення діапазону яких здійснюється різними шляхами:

- розвиток почуття ритму як важливої умови для читання нот з аркуша;
- за допомогою акомпанементу;
- розмежування різних видів та форм читання нот з аркуша.

Науковці та педагоги-музиканти у своїх дослідженнях виділяють основні компоненти, необхідні для відтворення музичного матеріалу у процесі читання нот із аркуша. Вони беруть до уваги ступінь точності та повноти, з якою відтворюється виконуваний нотний текст. Говорячи про повноту його відтворення, слід враховувати такі компоненти:

- тимчасові характеристики (темп, метро-ритм);
- будова вертикалі (фактура, тканина);

- характер виконання (динаміка, образно-змістовні штрихи та нюанси)».

У функціональному відношенні читання нот з аркуша є складним музично-виконавським процесом, у якому в єдиному комплексі поєднується одночасне виконання виконавцем різних дій та операцій.

Процес емоційно-образного мислення студента-виконавця вибудовує логічну взаємопов'язану послідовність: матеріал, що відзвучав - актуальне звучання - перспективне звучання, яке і є механізмом їх зчеплення. Важливу роль при цьому виконує увага та зосередженість студента-виконавця, які у цьому процесі виконують три основні функції:

- обирає значні для оперативного виконання комплекси музичного матеріалу;
- утримує музичний матеріал, що відзвучав, в короткочасній пам'яті;
- контролює та коригує діяльність переходу уявлень в рухи.

Одним з основних завдань читання нот з аркушу полягає в тому, щоб виходячи з реального рівня загальномузичного розвитку студентів-виконавців, знайти ефективний шлях, який би забезпечив досягнення позитивних результатів роботи в інструментальному виконавстві на акордеоні та баяні за час навчання. Як стверджують науковці та педагоги-музиканти, у психолого-виконавському аспекті швидкість і якість читання нот з аркуша залежать від:

- швидкості та повноти сприйняття нотного тексту;
- швидкості рухових реакцій і ступеня їх адекватно отриманих перцептивним сигналам;
- ступеня розподільності уваги;
- здатності логічно передбачати перспективу розвитку музичного матеріалу;
- взаємозв'язку кореляції між собою зорових, слухових і рухових уявлень.

Формувати виконавські навички читання нот з аркуша можна за такими напрямками: розбір тексту – I тип творчих завдань і безпосередньо читання нот з аркушу спеціальних вправ, п'єс – II тип творчих завдань. Розбір тексту означає програвання його у дуже повільному темпі, знайомство з фактурою, з можливими невеликими зупинками з метою ретельного перегляду нотного тексту.

Читання з аркушу передбачає виконання спеціальних вправ і також п'єс від початку до кінця у зазначеному темпі, без зупинок, з можливістю деяких спрощень, але зі збереженням їх характеру. Тому для завдань другого типу читання з аркушу потрібно вибирати музичний матеріал полегшений за фактурою викладу. Дуже важливо відзначати для себе в новому нотному тексті певні орієнтири акордеонної або баянної фактури: технічні формули, гаммоподібні пасажі, арпеджіо різних видів тощо. Відповідний процес сприяє формуванню умінь читати ніби скрізь нотний текст, вирішувати аплікатурні проблеми за допомогою раніше набутих виконавських навичок.

Важливо також навчитися читати ноти з аркушу наосліп, оскільки цього вимагає ліва баянна та акордеона клавіатура, з якою відсутній зоровий контакт. Мета читання з аркушу полягає у формуванні уявлень про поетичні образи та ідеї музичного твору, які постійно рухають студента-виконавця вперед. У цьому випадку він завжди певною мірою жертвує багатьма нотно-текстовими деталями заради головної мети. При об'єднанні зазначених завдань маємо за мету не тільки безпосередньо формування навичок, а й живого виконання у майбутньому.

Читання нотного тексту характеризується взаємопроникненням свідомості та підсвідомості, волі та автоматизмів, що функціонують у середині цілеспрямованої дії, що дозволяє передбачати та передбачити їх результати.

Для вироблення вміння передбачення та уявлення важливо, щоб у музичному матеріалі труднощі групувалися з урахуванням ступеня складності. Інакше кажучи, під час читання з аркушу треба систематизувати

матеріал так, щоб на кожному наступному етапі він був вже знайомий студенту-виконавцю.

Наприклад, провести систематизацію по пасажах чи басовим ходах, які виступають в якості сполучних елементів на шляху до подолання нових технічних труднощів різного характеру – інтонаційних, ритмічних тощо. В іншому випадку зазначені технічні труднощі, хоч і можуть бути подолані, але процес читання з аркуша не виконуватиме свого призначення.

Справді, формування навичок за контурним розташуванням нотних структур (висоти та ритму), бачення наступних будов нотного тексту ніби звільняє від детального розшифрування звуків за їх місцезнаходженням на нотному стані. Адже досить побачити нижній звук по вертикалі якої-небудь акордової послідовності, щоб інтуїтивно розкласти інші звуки по відносній відстані між ними. Це стосується і по відношенню до бачення гамоподібних пасажів, арпеджіо різних типів, прихованого ходу акомпанементу в тексті тощо.

У цьому процесі важливу роль відіграє музично-теоретична підготовка, внаслідок якої студент зможе логічно передбачати перспективу розвитку музичного матеріалу. Певною мірою цей успіх супроводжує і вміння робити купюри, які не тільки можливі, а й необхідні при читанні п'єс з аркушу, але при цьому важливо знати, де і що можна скорочувати.

Таким чином, передбачення і передчуття, вміння розглянути, що попереду і прийняти відповідне рішення, (наприклад, пропустити другорядне, зосередивши увагу на головному), все це створює передумови для успішного читання п'єс з аркушу. Важливою умовою досягнення високої якості читання нот є накопичення досвіду слухових та рухових уявлень, які дають можливість оперування не по окремих нотах, а по будові їх комплексів і конструкцій у нотному тексті.

У музично-виконавській діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва доводиться стикатися з читанням нот та гармонійних цифровок з аркуша. Найчастіше цим видом діяльності доводиться займатися при роботі з

акомпанементами, перекладами популярної та джазової музики, підбором на слух, імпровізації тощо. Вміння читати з аркушу абеткових позначень гармонії сприяє формуванню всіх видів музично-виконавчої діяльності: підбору на слух, імпровізації, розвитку гармонійного слуху.

Таким чином, у процесі навчання студента-виконавця гри на акордеоні чи баяні необхідно знати теорію та практику освоєння цього виду інструментально-виконавської діяльності для досягнення впевненого та якісного результату.

Під читанням нот з аркушу розуміють наскрізне відтворення нового музичного матеріалу по нотах, основне завдання якого – ознайомлення з музичним твором загалом.

Педагоги музиканти вважають, що навчитися добре читати ноти з аркуша може кожен студент-виконавець, якщо займатися цим вдумливо та систематично. Виробляється швидка орієнтація в незнайомому тексті, здатність прочитувати та запам'ятовувати його, відчуття логіки мелодичного та гармонійного розвитку, передчуття характеру та темпоритму звучання, що, в кінцевому шляху дозволяє максимально розвинути внутрішній слух виконавця та уявлення звучання музики без музичного інструменту.

Визначемо певні етапи, які готують до формування взаємозв'язків бачу – чую – сприймаю в процесі прочитання графічних нотних знаків всеосяжно: зорово, внутрішнім слухом і моторно-відчутно.

На практиці розділити етапи навчання читання з аркуша дуже складно. Вони тісно пов'язані між собою та залежать від кожного студента-виконавця індивідуально. Але головне – щоб усі ці етапи здобувачі освіти опановували не механічно.

Пропонуємо орієнтовні етапи навчання читання з аркуша, починаючи початкового рівня:

I етап – знайомство та вичення нот з ротауванням нотоносці;

II етап - сольфеджування нот на великому нотоносці;

III етап - ескізне читання з аркуша в ансамблі з викладачем;

IV етап – складання з окремих нот фраз та речень;

V етап – ескізне читання з аркуша цілих творів.

Згідно традиційного підходу у читанні нот з аркушу, формування зазначених навичок вимагає від викладача ретельного дотримання дидактичного принципу доступності матеріалу та послідовності його викладу: нотний текст, призначений для читання з аркуша, повинен бути набагато легшим і доступнішим за основний матеріал індивідуальної навчальної програми студента-викнавця.

Перші одноголосні мелодії для виконання правою рукою повинні відповідати таким вимогам:

- мають бути написані в мажорному ладі, в тональності без знаків або з одним знаком;
- містити в собі гамоподібні послідовності;
- діапазон мелодії повинен охопити звукоряд не більше 3–4-х звуків;
- мелодія повинна починатися та закінчуватися тонікою;
- включати не більше двох видів тривалостей;
- виконуватися у повільному чи помірному темпі.

Ускладнення матеріалу надалі має відбуватися поступово, але всебічно:

- поява мінорного ладу, тональностей із більшою кількістю знаків, відхилення, модуляції;
- поява стрибків на тоніку, потім більш далеких стрибків на інші щаблі тональностей;
- розширення діапазону мелодії;
- початок мелодії з будь-якого щабля тональності;
- ускладнення ритмічного малюнка, поява тривалостей із точкою;
- виконання мелодій у більш швидшому темпі.

В основі музично-слухових уявлень лежать поняття звуковисотності та метроритму. Вони тісно пов'язані між собою.

Необхідно виховати в себе чітке відчуття сильної долі, метричної

пульсації та співвідношення різних тривалостей. Тому при розвитку навичок читання нот з аркуша потрібно починати з мелодій дводольного та чотиридольного розміру такту, де в обох випадках одній сильній або відносно сильній долі такту відповідає одна слабка.

Під час читання нот з аркуша двома руками рекомендується простий і результативний прийом щодо перших занять – виконання тих пісень і п'єс, які були використані у роботі окремими руками. Це викличе вже сформовані раніше музично-слухові уявлення та допоможе студентові сконцентрувати свою увагу на координації рухів обох рук під час читання з аркуша.

У методиці роботи читання нот з аркуша педагоги-музиканти надають наступні рекомендації:

1. Навичка читання нот з аркуша розвивається швидше, якщо у музичних творах неодноразово зустрічаються однакові звукові поєднання, ритмічні фігури.

2. Для кращої орієнтації у нотному тексті необхідно попередньо продивитися його, відзначаючи те, що не зустрічалося раніше при виконанні.

3. Необхідно привчати до акуратного та грамотного читання нот з аркуша – тобто дотримуватися всіх вказівок, що є в нотах.

4. Дуже важлива установка – грати безперервно: це мобілізує увагу студента-виконавця, сприяє передчуванню та передбаченню необхідних рухів, робить виконання ритмічним.

Тако пропонується читання нот з аркуша починати з аналізу музичного матеріалу. Спочатку потрібно використовувати мелодії в обсязі трьох нижніх звуків із найпростішим акомпанементом. Потім, до I - III ступенів додаються IV - V, потім – VI, вводні тони тощо.

Необхідно проводити аналіз у двох напрямках:

- цілісний аналіз форми, ладотональності, жанрових особливостей та інших засобів виразності;
- аналіз елементів музичної мови – інтервалів, акордів, ритмічних груп.

Для розвитку гнучкості в читанні з аркуша корисно, використовуючи різний за ступенем складності матеріал, ставити перед собою різноманітні завдання. Наприклад зіграти нотний текст в уповільнених темпах, але з дотриманням всіх авторських вказівок; у швидкому темпі, незалежно від текстових неточностей, що допускаються; зі спрощенням фактури; із вичленуванням заданих голосів тощо.

Викладачі-музиканти та вконавці виділяють п'ять обов'язкових умов успішного розвитку читання нот з аркуша:

1. Відмінне знання назв звуків та розташування їх запису на нотоносії. Сюди входить вміння визначати ноти в скрипковому та басовому ключах на основних та додаткових лінійках нотоносця, знання знаків альтерації, тривалостей нот і пауз, умовні позначення басів і акордів у партії лівої руки акордеона чи баяна, знання октав нотоносця у скрипковому та басовому ключах.

2. Відмінне знання клавіатури баяна або акордеона. Сюди можна віднести знання порядку розташування білих і чорних клавіш на правій і лівій клавіатурах; знання рядів клавіш, октав у правій клавіатурі; вміння відразу визначати клавіші, що відповідають підвищеним та зниженим звукам.

3. Знання окремих прийомів гри на акордеоні або баян, найбільш характерних послідовностей звуків, що зустрічаються в мелодії та акомпанементі, знання ритмів, характерних для різних жанрів (пісень, танців, маршів тощо).

4. Вміння користуватися засобами музичної виразності. Дотримання штрихів, нюансів, темпу, ритма – все це допоможе акордоністу та баяністу краще передати характер музичного твору, правильніше виявити кульмінацію, яскравіше виконати музичні фрази.

5. Проявляти активну увагу до нотного тексту та свого виконання.

Під транспонуванням по нотах зазвичай прийнято розуміти будь-яку транспозицію, що здійснюється в процесі зорового сприйняття нотного тексту.

Транспонування по нотах повино передувати навчання читанню нот з аркуша та транспонуванню по слуху. Таким чином, навчання транспонуванню фактично складається з двох основних фаз:

- читання нот з аркуша та транспонування по слуху;
- транспонування по нотах.

Якщо студент-виконавець опанував зорово-слуховим сприйняттям звукових поєднань будь-якого ладу і вміє транспонувати їх по слуху, то він може приступати до транспонування приблизно таких самих поєднань по нотах.

Засвоєння ладів під час навчання гри на акордеоні або баяні та транспонування, зокрема, логічно здійснювати з урахуванням проходження музично-теоретичних дисциплін, що буде сприятиме зміцненню зв'язку теорії з практикою навчання.

Суть основних положень щодо вивчення звукоряду ладу полягає в наступному:

- слід починати з розвитку відчуття стійких звуків ладу і насамперед – тоніки;
- перші кроки засвоєння звукоряду простіше і зручніше починати з поступового мелодійного руху в обсязі I - III ступенів ладу;
- порівняно легко сприймається мелодійний рух у межах пентахорда від тоніки вгору та від квінти вниз;
- освоєння стрибкоподібного мелодійного руху слід починати в межах діатоніки: спочатку стрибки з будь-якого щаблі ладу на стійкі – на тоніку та квінту, як більш легкі, пізніше – стрибки на нестійкі щаблі, як більш складніші.

Працюючи над мінорним ладом, слід пам'ятати, що для всіх видів мінору головні ладові зв'язки в обсязі нижнього пентахорда є однаковими. Тому розпочинати вивчення мінорного ладу доцільно саме з нього. Слідом за натуральним, засвоєння гармонійного та мелодійного мінору можна вести паралельно.

Однак цьому повинна передувати певна робота з розвитку слухових уявлень звукових поєднань, характерних для верхніх тетраходів зазначених видів мінору.

Досягши на першій фазі навчання слухо-рухового уявлення та зорово-слухового сприйняття звукових поєднань певного ладу, можна приступати до другої фази навчання – до транспонування приблизно таких самих поєднань по нотах.

Таким чином, майбутнім учителям музичного мистецтва доцільніше опановувати навчання гри на акореоні або баяні з підбору по слуху та транспонування по слуху, так як при цьому студенти-виконавці накопичують первинні слухові образи, необхідні для наступного слухового сприйняття. Далі, в міру освоєння інструменту можна приступити до читання нот з аркуша та транспонування по нотах.

Систематичний та цілеспрямований розвиток цих навичок сприяє вихованню слухової активності у майбутніх учителів музичного мистецтва.

Гра на слух та транспонування

Під транспонуванням на слух у широкій музичній практиці прийнято розуміти будь-яку транспозицію, що здійснюється на музичному інструменті поза зоровим сприйняттям нотного тексту.

Транспонування на слух може здійснюватися:

- на матеріалі, засвоєному в оригіналі також на слух, тобто виключно за рахунок музично-слухового уявлення;
- на матеріалі, засвоєному в оригіналі за нотами, тобто за рахунок конкретних вказівок нотного тексту.

Взаємозв'язок музично-слухових уявлень та рухово-слухових взаємозв'язків у процесі підбору на слух та імпровізації. Вдосконалення слухового контролю. Транспонування як засіб розвитку тональних слухових відчуттів.

Підбір на слух популярних мелодій з басо-акордовим супроводом та їх транспонування. Принципи варіювання: гармонізація мелодії (гармонічні фігурації, використання неакордових звуків), мелодизація гармонії, акордове проведення теми, зміна темпу, ладу, метра тощо. Підбір на слух, варіювання та транспонування фольклорного матеріалу.

Імпровізація як особливий вид музичної творчості, при якому музичний твір створюється у процесі виконання. Вивчення тонально-ладових, гармонійних, метроритмічних, фактурних малюнків народної та естрадної музики. Імпровізація на задані теми на основі стійких музично-мовних конструкцій.

Методика музичного виховання та навчання спирається на педагогіку у визначенні методів, розробка яких пов'язана з наступними проблемами: взаємозв'язком їх із змістом музичного виховання; розвитком музичних творчих здібностей студентів-виконавців, розвитком у них музичного слуху та голосу, технічних навичок; віковими та індивідуальними особливостями; можливостями різних видів музичної діяльності у розвитку студентів.

Протягом цілого ряду років з боку відомих музикантів, викладачів та методистів дедалі частіше і наполегливіше висловлюються думки про деякі проблеми в існуючій системі музичної освіти та про певний розрив між технічним розвитком студентів та вихованням навичок та вмінь, необхідних для активізації музичного слуху, розвитку їх творчої ініціативи та самостійності.

Наголошуючи на цьому, викладачі цілком справедливо бачать одну з основних причин зазначених недоліків у відсутності цілеспрямованого систематичного навчання підбору на слух, читання з аркуша та транспонування.

Необхідно зазначити, що питання розвитку навичок підбору на слух, читання нот з аркуша та транспонування у різний час досить широко висвітлювалися у науково-методичній літературі. У цих роботах тією чи іншою мірою порушені основні питання методики навчання підбору на слух,

читання нот з аркуша та транспонування. Однак, який головний механізм поетапного формування прийомів та навичок цих форм роботи, як організувати систему навчання для їх розвитку – ці питання залишаються до кінця не дослідженими.

Інакше кажучи, необхідна ретельно розроблена методика навчання кожному з цих навичок; навчання, що проводиться так само послідовно, планомірно і продумано, як ведеться навчання грі на музичному інструменті, розпочатого одночасно з ним і продовженого в єдиному комплексі з ним.

До цього висновку приводить також існуюча практика навчання. Вміючи виконувати певну кількість раніше вивчених музичних творів, більшість студентів виявляються нездатними в повній мірі до самостійного творчого мислення. Необхідно справедливо зауважити, що навіть здібному учневі, який кілька років провчився музиці, треба, скажімо, додати простенький акомпанемент до пісні, він нерідко виявляється досить безпорадним.

Виникає зрозуміле питання: чому у значної частини студентів відсутні такі необхідні професійні навички? Причин тому декілька:

- засвоєння технічно складної програми забирає багато сил і часу як у студента, так і у викладача, що шкодить іншим формам навчальної роботи;
- надбання навичок гри на слух, читання нот з аркуша та транспонування студенти в основному здобувають самостійно: активного, методично продумане керівництво відсутнє;
- здебільшого викладачі використовують моторно-руховий метод навчання, а не музично-слуховий.

Незважаючи на те, що прогресивна музична педагогіка завжди надавала великого значення ролі слухового досвіду в практиці навчання студентів-музикантів, досі існує два шляхи, якими ведеться робота під час навчання грі на акордеоні та баяні. Один із них – це шлях, при якому навчання починається з ознайомлення з клавіатурами, нотною грамотою. Мислення

студента завантажується абстрактними поняттями, які асоціюються з реальним звучанням музики. Він не встигає стежити за якістю звучання та грає формально, механічно перебираючи клавіші. Інший метод рекомендує починати освоєння інструменту на слух. У процесі освоєння інструменту на слуху формуються елементарні музично-слухові уявлення та виробляються рухово-ігрові навички.

Розвивати музичний слух набагато складніше, ніж тренувати рухи пальці. Тому багато викладачів у навчанні гри на музичному інструменті йдуть шляхом найменшого опору, тобто використовують у роботі руховий метод. Якщо студенти і займаються підбором на слух, читанням нот з аркуша та транспонуванням, то це найчастіше відбувається формально, безсистемно, і в більшості випадків вони не набувають стійких навичок.

Про протиріччя між теорією та практикою музичного навчання писали у різний час багато видатних музикантів-дослідників. Проблеми навчання гри на слух, читання нот з аркуша та транспонування стоять на сьогоднішній день особливо гостро – від їх вирішення багато в чому залежить підвищення ефективності підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Навчання гри на музичному інструменті найчастіше йде осторонь від завдань розвитку слухової та інтонаційної культури, інтелекту, становлення музичної свідомості. Очевидним є розрив між теоретичними розробками та практикою навчання. А між тим, систематичні заняття з підбору на слух, читанням з аркуша та транспонуванням протягом усього процесу навчання допомогли б розвитку музичного мислення, музичних здібностей, розширили кругозір студентів.

Розглядаючи методичні основи гри на слух, читання з аркуша та транспонування, необхідно зазначити, що при опануванні грою на акордеоні або баяні широко використовується руховий метод навчання: з перших занять студенти звертають основну увагу на засвоєння нотних знаків, клавіатур, постановку рук і пальців, аплікатуру та звуковидобування. Нотний матеріал розучується без попереднього формування початкових слухових уявлень,

необхідних для зорово-слухового сприйняття найлегшого нотного тексту. У процесі навчання більшість студентів, хоч і опановує передбачений програмою художній та технічний музичний матеріал, але виявляються не здатними до діяльності, яка потребує слухової та розумової активності.

Пояснюється ця обставина формуванням початкових та рухових навичок студентів поза зв'язком із слуховим передчуттям призначеного для відтворення на інструменті музичного матеріалу; відсутністю діяльності, яка потребує обов'язкового прояву слухових уявлень; слабким практичним знанням ладотональностей та їх звукорядів.

Разом з тим перед студентами на заняттях з інструментального виконавства та з музично-теоретичних дисциплін ставиться низка теоретичних і практичних завдань, вирішення яких потребує великих зусиль та уваги, як з боку викладача, так і з боку студентів-музикантів.

Викладачі-музиканти та методисти рекомендують розпочинати навчання гри на музичному інструменті не з нот, а з формування необхідних для сприйняття нотного тексту слухових уявлень. Музичний слух розвивається лише у процесі тієї діяльності, здійснення якої вимагає прояву слухових здібностей. Такою діяльністю є підбирання на слух та транспонування на слух, яке тільки й здатне налагодити зв'язок між слухом та орієнтуванням на клавіатурі.

Під грою на слух розуміють виконання на інструменті музичного матеріалу, засвоєного та безпосередньо відтворюваного на основі музично-слухових уявлень без допомоги нот.

Існують певні рекомендації послідовності у початковому навчанні гри на слух:

- знаходження одного звуку на правій клавіатурі;
- знаходження звуку вгору та вниз від заданого;
- повторення простих ритмічних фігур на одному звуку;
- ритмічна «гра» (ритмоінтонація) на чергуванні двох звуків;
- догравання студентом мелодії, розпочатої викладачем;

- підбір найпростіших знайомих мелодій;
- підбір елементів акомпанементу до вивчених мелодій;
- транспонування на слух.

Краще, на початковому етапі, виходити від можливостей студента. Наприклад запропонувати йому заспівати будь-який звук і не показуючи студентові клавіатури, зіграти заспіваний їм звук. Потім послідовно запропонувати заспівати інший звук, декілька звуків, знайому мелодію і теж повторити йому послідовно все на музичному інструменті.

Після зазначеного продемонструвати дві найближчі клавіші, краще в терцевому сусідстві, звук однієї з яких ним проспіваний. Завдання для студента, натиснувши ці клавіші, знайти проспіваний ним звук. Музичний інструмент при цьому залишається в руках викладача та міхом керує він.

Більш ускладнюючи завдання для студента, необхідно зіграти один звук у тій теситурі, яку він зможе відтворити голосом. Завдання для студента заспівати цей звук, після чого, вказавши йому дві-три клавіші, серед яких є задана, попросити його знайти її, по черзі натискаючи зазначені клавіші.

Інколи буває, що спроби студента-початківця заспівати ні до чого не призводять. Найчастіше причиною цього є недостатньо розвинений слух або відсутність координації слуху та голосу. І лише систематичні заняття допоможуть це виправити.

В процесі виконання вправ для розвитку гри на слух, студент постійно повинен давати відповіді на запитання. Наприклад: «Який із звуків вищий або тонший? Чи можна знайти нижчий звук від вихідного звуку? При програванні всієї вправи звуки підвищуються чи знижуються?» тощо. Це активізує слух та розумову діяльність студента.

Повторення елементарних ритмічних фігур на одному звуку – це наступний етап у освоєнні музичного інструменту в процесі гри на слух. Займатися вистукуванням, проплескуванням ритму навряд чи доцільно, оскільки цей прийом призводить до розриву у свідомості студента понять висоти та тривалості звуку. Тому ритмічні вправи треба грати на музичному

інструменті, на будь-якій його клавіші. Звичайно, приступаючи до них, не слід прагнути пояснювати назву тривалостей, їх арифметичний зміст.

Сприймати слухом різні тривалості та відтворювати їх легше у межах будь-якої метричної організації. При опрацюванні таких початкових вправ необхідно керуватись такими законами:

- ритмічні вправи повинні включати не більше двох видів діяльності (наприклад, половинні та чверті, чверті та восьмі);
- с початку будувати вправи в двохдольному, потім у чотирьохдольному і лише після цього в тридольному метрі, щоб відчувати, що у двох та чотирьохдольному такті кожній сильній або відносно сильній долі відповідає одна слабка, у тридольному – до кожної сильної відносяться дві слабкі;
- побудова повинна мати чітку структуру: двотакт, чотиритакт, трьохтакт, шеститакт тощо;
- перші вправи краще починати з сильної долі і лише наступні – із затакту, але закінчувати їх слід лише на сильній долі.

Потім необхідно переходити до ритмоінтонації на чергуванні двох звуків. Спробуйте об'єднати перші звукові враження та рухові навички у процесі створення на слух художнього образу.

Наступний етап – догравання студентом мелодії, яку розпочав викладач. Як матеріал для такої роботи підбираються легкі мелодії з поступовим рухом голосу повторної будови. Подібні мелодії зручні тим у роботі, що дають можливість скласти почергову гру викладача та студента в цілісну мелодію: з першого по четвертий такти грає викладач, з п'ятого по восьмий такти – студент.

Повторивши спільне виконання мелодії декілька разів, студенту необхідно виконати всю мелодію самостійно. Для цього методу можна знайти достатньо матеріалу серед мелодій народних чи дитячих пісень і танців.

Якщо студент добре засвоїв вищевикладений матеріал, можна переходити до наступного етапу – підбір найпростіших знайомих мелодій на

слух. Для підбору на слух мелодії цілком слід, перш за все, використовувати музично-слухові уявлення, що вже склалися у свідомості студента, тобто мелодії, які добре йому знайомі.

У методиці розвитку початкових навичок гри на слух, необхідно до безпосередньої гри на слух проводити підготовчий період – один із найбільш кропітких етапів роботи, протягом якого студент отримає певні знання та вміння, необхідні для початкового підбору мелодій на акордеоні та баяні, їх гармонізації та акомпанементу. В результаті таких підготовчих вправ студент має навчитися:

1. Точно простукувати ритмічну фігуру виконуваної педагогом мелодії, що дасть йому можливість визначити тривалості, що зустрічаються в мелодії.

2. Розпізнавати сильні та слабкі долі такту та за цими ознаками визначати розмір цієї мелодії.

3. Знаходити найбільш стійкий – тонічний звук мелодії та визначати напрямок її розвитку.

Також існує цікава методика навчання гри на акордеоні та баяні у вигляді слухового розвитку. Очевидні переваги методу, що пов'язує воедино два предмети – сольфеджіо та основний музичний інструмент. Інструмент опановується на основі релятивної системи сольфеджіо через найпоширеніші інтонаційні моделі.

Переваги такого підходу полягають у природно задіяному шляху формування техніки на основі слухових уявлень, на противагу поширеному механічному способу освоєння клавіатури.

У запропонованій методиці формування виконавських навичок, розвиток ладового слуху та освоєння нотної грамоти – єдиний процес. При цьому йдемо від музики до правил, а не навпаки. Тут застосовуються умовні позначення характерні для підручників сольфеджіо. Це насамперед «драбинка» та елементи релятивної системи.

"Драбинка" – схематичне зображення ладу. Вона допомагає краще уявити місце щаблів у ладу, розвиває уявлення про їх співвідношення по

вертикалі, наочно показує стійкі і нестійкі щаблі, співвідношення тонів і напівтонів. Ефективна для формування звуковисотного ладового слуху та музичного мислення.

Релятивна система (ладова сольмізація) заснована на асоціаціях кожного ступеня ладу з певними складовими позначеннями та ручними знаками. Ця система є високоефективною для розвитку ладового слуху та музичного мислення.

Кожна інтонаційна модель є етапом у розвитку ладотонального слуху на релятивній основі в освоєнні баянної клавіатури. Склад самих «інтонаційних моделей» пояснюється як логікою розвитку ладового слуху, так і логікою вивчення клавіатур акордеону та баяну.

Імпровізація

Імпровізація, як творчий вид музичної діяльності, вимагає від майбутніх учителів музичного мистецтва одночасного і миттєвого вирішення одразу двох завдань – композиторської та виконавської, а саме композиція дає можливість послідовного їх вирішення – спочатку написати, а потім виконати на музичному інструменті.

Навчання імпровізації є, безумовно, досить складним процесом, у якому інтегрується творчий розвиток студента-музиканта та вдосконалення його виконавських навичок. Імпровізація, будучи глибоко особистісним явищем, тісно пов'язана з процесом художньої рефлексії, що є одним із ключових принципів аксіології музичної освіти.

Якщо у процесі створення музичного твору є можливість зупинитися, обмірковувати, виправляти, переробляти, то в імпровізації усе це абсолютно неприпустимо. Тому, бажано роботу методично вибудовувати так, щоб композиція передувала процесу імпровізації.

Імпровізація – якість, властива природі людини. Вона лежить в основі людського спілкування: у розмовній мові, у мові рухів, звуків і тому більш властива людині, ніж діяльність із заздалегідь відпрацьованою програмою.

Притаманне творчій студентській молоді безпосереднє сприйняття навколишнього світу – багатий ґрунт у розвиток природної спроможності до імпровізації.

Практичні та індивідуальні заняття створенням та імпровізацією допомагають у роботі зі студентами-початківцями: полегшують постановку рук, дозволяють з перших занять розвивати ритмічні здібності студентів, розкріпачують виконавців у оволодінні музичним інструментом, розвивають навички інтонування, сольфеджування, секвенціювання, сприяють розвитку внутрішнього гармонічного музичного слуху, створюють корисні навички рефлексорного володіння музичним інструментом.

Проте необхідно зазначити, що не всі студенти-виконавці, які мають творчі здібності, добре імпровізують. Але заняття імпровізацією корисні, оскільки розвивають фантазію, винахідливість, сміливість, зосередженість, виробляють уміння вільного володіння клавіатурою на акордеоні або баяні, що сприятливо впливає на осмислену передачу всіх засобів музичної виразності (фразування, ритмічні особливості, темпові зміни, штрихи, динамічні нюанси, міховедення, темброве забарвлення).

Заняття композицією дозволяють ширше пізнати музичне мистецтво загалом, тонше відчувати специфіку музичної виразності, ясніше зрозуміти зміст музичного твору. При цьому у студентів-виконавців розвивається музична активність, фантазія, здатність до імпровізації, що допомагає їм виявити індивідуальність, своє ставлення до мистецтва.

З позиції психології дослідники характеризують імпровізацію як спосіб спонтанного музичного мислення, створення музики в момент її виконання, коли результат творчого процесу за часом збігається із самим музикуванням.

Також необхідно зазначити, що імпровізація спирається на принципи багатоваріантності викладу і ґрунтується на застосуванні алгоритмів, які базуються на існуючій практиці музикування та узагальнення досвіду вивчення теорії музики, сольфеджіо, гармонії, аналізу музичних форм, елементів техніки композиції та найважливіших стилістичних напрямів у

музиці.

Таким чином, поняття імпровізації включає в себе, з одного боку, непідготовлене виконання складеної експромтом музики, тобто нового музичного твору, що представляє собою моментальне втілення музичних думок, що виникають у виконавця, з іншого боку – видозміна, варіювання, доповнення та збагачення композицій вже існуючих, незалежно від того, чи записані вони повністю нотами, або тільки приблизно занотовані.

Написання музичного твору та імпровізація сприяють розвитку та формуванню всіх передумов, необхідних для творчо-виконавської діяльності: творчої фантазії та музичного мислення, композиторської майстерності, емоційної сприйнятливості, внутрішнього слуху, та воночас практичних навичок володіння композиторськими засобами та технікою гри, почуття форми та стилю, пам'яті, психічних якостей – таких, як здатність до концентрації, винахідливість, воля.

Отже, в основі навчання імпровізації – інтеграція творчого розвитку студента-музиканта, актуалізації особистісних і духовних аспектів художньої рефлексії, а також упорядкування та систематизація цього педагогічного процесу. Також важлива роль відводиться викладачеві, який здатний заохочувати, а не перешкоджати реалізації свободи, творчості та інтуїції музичної імпровізації.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Надайте визначення поняття «читання нот з аркуша».
2. Які три механізми задіяні у процесі читання нотного тексту з аркуша?
3. Розкажіть алгоритм уявного аналізу тексту під час читання нотного тексту з аркуша.
4. Пояснити зміст формули «бачу – чую - граю».

5. Яка послідовність формування навички читання нотного тексту з аркуша?
6. Наведіть приклади вправ для формування навички читання нотного тексту з аркуша.
7. Які причини можуть гальмувати формування творчих навичок читання нотного тексту з аркуша?
8. Продемонструйте вправи для формування навички читання нотного тексту з аркуша.
9. Який механізм вправи "фотографування" для формування навички читання нотного тексту з аркуша?
10. Які є основні правила та умови для здійснення процесу читання нотного тексту з аркуша?
11. Який механізм вправи на подвійні ноти для формування навички читання нотного тексту з аркуша?
12. Які існують прийоми для формування навичок читання нотного тексту з аркуша?
13. Який механізм вправи на акорди для формування навички читання нотного тексту з аркуша?
14. Оберіть необхідні допоміжні прийоми для читання нотного тексту з аркуша в конкретному музичному творі.
15. Який механізм вправи читання з нот з аркуша для розвитку навичок виконання типових ритмічних поєднань, тобто роботи з розвитку координації?

Блок самостійної роботи

(в умовах дистанційного навчання)

1. Відпрацювати вправи для формування навички читання нотного тексту з аркуша.
2. Опрацювати вправу "фотографування" для формування навички читання нотного тексту з аркуша.

3. Відпрацювати вправи на подвійні ноти для формування навички читання нотного тексту з аркуша.

4. Опрацювати вправи на акорди для формування навички читання нотного тексту з аркуша.

5. Відпрацювати вправи читання з нот з аркуша для розвитку навичок виконання типових ритмічних поєднань, тобто роботи з розвитку координації.

6. Зробити загальний збіглий аналіз особливостей структури заданого музичного твору для читання нотного тексту з аркуша.

7. Звернути увагу на зміст заданого музичного твору для читання нотного тексту з аркуша, його музичну форму, характер музичних образів, особливостей темпу, метра, ритму, фактури викладу.

8. Просольфіджувати заданий музичний твір для читання нотного тексту з аркуша по горизонталі, по вертикалі.

9. Зробити повний гармонічний аналіз заданого музичного твору для читання нотного тексту з аркуша.

10. Прочитати з аркуша два-три твори на тиждень, різні за фактурою та за доступним ступенем складності відповідно до індивідуальних можливостей студента.

Література до теми:

1. Болгарський А. Г., Бодрова Т. О. Педагогічна практика загальноосвітніх навч. закладах з предмета «Музика»: навч.-метод. посібн. для студентів педаг. ун-тів. К. : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2008. 130 с.

2. Власов В. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посіб. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. 44 с.

3. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

4. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.
5. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К. : Муз. Україна, 1997. 120 с.
6. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста: навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.
7. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 1974. 42 с.
8. Опарик Л. М. Теорія і методика читання музики з листа в класі фортепіано : метод. рек. Київ, 2010. 86 с.
9. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
10. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.

ТЕМА 5

Опрацювання художнього репертуару в процесі вивчення творів варіаційної та великої форми

Домінантні проблеми теми

Варіаційна форма

Варіаційна форма належить некомпозиторській культурі, тяжіє до імпровізації та походить з фольклорного середовища. Основа варіації – робота по інтонаційно-синтаксичної моделі. У витків варіації композиції немає.

Потрапляючи в рзвиток композиторської культури, варіації суттєво змінюються. Перед композитором постає завдання створити композицію (оформити та подати тему, надати формі замкнутості та цілісності). Європейська музична практика виробила низку принципів, що підкоряють варіації композиторській традиції.

Це виділення теми у ряді варіацій, включення другої чи навіть третьої теми, способи їх чергування, угруповання варіацій за обдуманим планом, створення особливого тонального, ладового, темпового плану, створення продуманого жанрового плану (підпорядкування варіації непобутовому жанру чи рух від стилю оригіналу до стилю автора через жанрові трансформації тощо), створення групи фінальних частин, репризи.

Естетична сутність варіацій може бути визначена, як поглиблення одного і того ж, перебування в тому самому при збереженні свіжості й новизни. Тому варіації як явище співзвучні з образами розростання та цвітіння. Варіації можуть бути порівняні з сеансом мод, з ранньою бутафорською, а сьогодні із цифровою фотографією.

В основі варіацій лежить варіаційний метод, що має загальне культурне значення. Ми знаходимо його у літературі (у східній поезії – різні поети пишуть вірші на задану тему), у літературному перекладі, у живописі (тиражовані біблійні сюжети), в архітектурі.

Сутність варіаційного методу – робота за моделлю, в якості якої в музиці виступає тема як синтаксично цільна побудова. Її структурна цілісність у процесі роботи не змінюється. Змін зазнає фактура, а також інтонаційна будова теми, в результаті чого відбувається народження нових варіантів.

Отже, в основі варіацій лежить тема. Вона може бути запозиченою з:

- народної музики;
- побутової, прикладної музики;
- професійної музики.

Але вона може бути і авторською, спеціально вигаданою або запозиченою зі своїх творів.

Історично першим типом варіацій з'явилися старовинні варіації. У європейській музиці це твори XVI-XVIII ст. для лютні, органу, хору.

Старовинні варіації загалом характеризуються:

- слабкою диференціацією типів варіацій (наявністю у яких орнаментальних, жанрових);
- тісним зв'язком варіаційного принципу з іншими принципами музичної форми. Невипадково варіації виникають у середині інших форм (наприклад, у межах танцювальної сюїти – дублі);
- спільністю історичного стилю (остинатність, ладогармонійна своєрідність, особлива роль поліфонічності тем варіювання).

Існує три типи старовинних варіацій:

- басо-остинато;
- сопрано-остинато;
- неостинатні.

Найчастіше використовувані – басо-остинато. В них ще проступає зв'язок з поліфонічними формами на «cantus firmus». Такі варіації знаходять застосування в трьох жанрових сферах - пасакаліях, чаконах, вокальних творах «lamento».

У всіх цих жанрах *basso ostinato* проявляє себе нерідко як хроматичний, частіше нисхідний рух. Панують образи скорботи, напруження внутрішніх емоцій при зовнішньої стриманості.

Пассакалія – (іспанська) «переходити вулицю». У XVI ст. цей танець виконувався під час проводів гостей прямо на вулиці наприкінці свята. На початку XVII ст. з поширенням гітари пассакалія широко поширюється в Італії як один із популярних жанрів побутової музики. Вона характеризується високим звучанням, повільним темпом, тридольним розміром. Одноголосна тема викладається в басі і є основою форми. Пассакалія широко застосовувалася у сценічній музиці в театрах.

Розквіт жанру – друга половина XVII століття – початок XVIII століття у творчості Д. Букстехуде, Й. Баха, Г. Генделя. Пассакалія стає самостійним жанром професійної музики. Після XIX століття жанр зникає, але у XX столітті знову відроджується.

Тема пассакалії визначається як гармонічний базис. Вона описує основні тональні закони. Цим виправдано низхідний хід мелодії. Тема повинна мати рельєфність та бути впізнаваною, а з іншого боку повинна мати узагальненість, у формі вона виконує подвійну функцію – головного мелодійного голосу та фону.

Варіації розташовуються за ступенем ускладнення фактури. Якщо їх багато, вони об'єднуються у групи.

Основні питання, пов'язані з аналізом:

- особливості теми;
- загальні контури форми (кількість варіацій, логіка їх чергування, угруповання);
- фактори розвитку (взаємодія теми з верхніми шарами фактури, тональні плани, прийоми розвитку – поліфонічні, мелодико-ритмічні, фактурні).

Чакона – один із різновидів остинатних форм. Має спільну з пассакалією історію, аналогічно розвиваючись від народного через театральне до професійного інструментального мистецтва. На початковій стадії ці жанри дуже близькі.

Відмінні ознаки чакони – велика камерність порівняно з пассакалією, ритмічна специфіка (початок теми з другої частки, а не з третьої як у пассакалії), більш частіше проведення теми у верхніх голосах, нерідко виклад теми у гармонійному оформленні (як варіації на акордову послідовність, для чакони типова репризна тричастинність з контрастом однойменних тональностей, домінування мінору.

У Варіації на сопрано-остинато тема виведена у верхній голос. З цим пов'язаний світліший характер звучання. Виразні можливості пов'язані з поступовим наростанням активності голосів, щільності фактури, ритмічним подрібненням.

Неостинатні форми – це ранній вигляд майбутніх орнаментальних варіацій. Головний акцент зроблено на фактурному розвитку, інтонаційному та жанровому варіюванні.

Варіаційний розвиток (від лат. «variational development») або варіації, тема з варіаціями, варіаційний цикл – музична форма, що складається з теми та її декількох, не менше двох, змінених відтворень, тобто варіацій. Це одна із найстаріших музичних форм відома з XIII століття.

Слід розрізняти варіаційну форму та варіаційність як принцип. Останній має необмежений спектр застосування, варіюватися можуть мотив, фраза, речення в періоді тощо, аж до варіюваної репризи у сонатній формі. Проте одноразове застосування принципу варіювання не створює на його основі форму. Варіаційна форма виникає лише при систематичному застосуванні цього принципу, тому для її створення необхідно щонайменше дві варіації.

Тема варіацій може бути оригінальною, написаною самим композитором, або запозиченою.

Варіації можуть наповнюватися зовсім різним змістом: від дуже простого до глибокого та філософського, наприклад Л. Бетховен, Арієтта із Сонати № 32 для фортепіано.

Варіації прийнято класифікувати за чотирма параметрами:

I. По тому, чи зачіпає процес варіювання тему, чи тільки супроводжуючі голоси виділяють:

- прямі варіації;
- непрямі варіації.

II. За ступенем зміни:

- суворі (у варіаціях зберігаються тональність, гармонійний план та форма теми);
- вільні (широкий діапазон змін, у тому числі гармонії, форми, жанрового вигляду тощо; зв'язки з темою часом умовні: кожна варіація може досягати самостійності як п'єса з індивідуальним змістом).

III. За тим, який метод варіювання домінує:

- поліфонічні;
- гармонічні;
- фактурні;
- темброві;
- фігураційні;
- жанрово-характерні.

IV. За кількістю тем у варіаціях:

- однотемні;
- подвійні (двотемні);
- потрійні (тритемні).

У процесі розвитку цієї форми зміцнились кілька основних типів варіацій з відносно стабільною комбінацією зазначених ознак. Це такі типи, як варіації на витриману мелодію, варіації на *basso ostinato*, фігураційні варіації та жанрово-характерні варіації. Ці типи існували паралельно

(принаймні з XVII століття), але в різні епохи деякі з них були більш затребувані. Так, композитори епохи бароко частіше зверталися до варіацій на *basso ostinato*, віденські класики – до фігураційних, композитори-романтики – до жанрово-характерних. У музиці XX століття всі ці типи поєднуються, з'являються нові, коли в якості теми може виступати окремий акорд, інтервал і навіть окремий звук.

Крім того, існують кілька специфічних типів варіацій, які зустрічаються рідше: це варіаційна кантата епохи бароко і варіації з темою в кінці (що з'явилися наприкінці XIX століття).

Певну спорідненість з варіаційною формою мають куплетно-варіаційна та куплетно-варіантна форми. Близька варіаціям також є хоральна обробка XVIII століття.

Важливо відзначити, що у багатьох творах застосовуються різні типи варіювання. Наприклад, початкова група варіацій може бути варіаціями на витриману мелодію, далі ланцюг фігураційних варіацій.

Будь-який варіаційний цикл – розімкнена форма, тобто нові варіації можна в принципі додавати нескінченно. Тому перед композитором постає завдання створити форму другого порядку. Це може бути «хвиля» з наростанням та кульмінацією, або будь-яка типова форма: найчастіше це трьохчасна форма або рондо. Тричастинність виникає внаслідок введення контрастної варіації (або групи варіацій) у середині форми. Рондоподібність виникає внаслідок неодноразового повернення контрастного матеріалу.

Часто варіації поєднуються в групи, створюючи локальні наростання та локальні кульмінації. Це досягається за рахунок єдиної фактури чи ритмічного наростання або димінювання.

Заради надання формі рельєфності і щоб якось розбити безперервний потік подібних варіацій, вже в класичну епоху в розгорнутих циклах одна або кілька варіацій проводилися в іншому ладі. У варіаціях XIX століття це явище посилювалося. Тепер вже окремі варіації можуть проводитися в інших тональностях, наприклад «Симфонічні етюди» Р. Шумана – при вихідному

cis-moll, є варіації в E-dur і gis-moll, фінальна варіація – Des-dur).

Можливі різні закінчення варіаційного циклу. Завершення може бути подібним до початку або, навпаки, максимально контрастним.

У варіації на витриману мелодію зберігається мелодія, а варіювання відбувається за рахунок супроводжуючих голосів. Через це вони належать до непрямих варіацій.

Варіації на витриману мелодію застосовуються переважно у вокальній музиці, незмінність мелодії зближує їх із куплетними формами, відмінність полягає в тому, що у формах змінюється не супровід теми, а текст. Цей тип варіювання особливо відповідав духу української пісні, відповідно і застосовувався в операх, хорах і піснях народного характеру. У західноєвропейській музиці як самостійний твір варіації на витриману мелодію є рідкість, але у фігураційних циклах віденських класиків можуть застосовуватися в якості початкових варіацій.

Іноді в куплетній формі варіюється як текст, так і супровід, тоді вона називається куплетно-варіаційною чи куплетно-варіантною. У цьому випадку різниці від варіаційної форми переходять у кількісну категорію. Якщо зміни порівняно невеликі і змінюють загальний характер, форма ще залишається куплетною, але за масштабніших змін вона вже перетворюється на розряд варіаційних.

Стосовно цього типу варіацій дещо змінюється поняття суворості та свободи. Суворими називають ті варіації, де мелодія залишається на вихідній висоті. Звичайна для суворих варіацій незмінність гармонізації тут неактуальна.

Тема може бути оригінальною чи запозиченою, зазвичай із народної музики. Форму теми не регламентовано. Це можуть бути одна-дві фрази, період, велике речення, аж до простої тричастинної форми, наприклад Е. Григ «У печері гірського короля» з музики до драми «Пер Гюнт». Можливі оригінальні форми у разі народного походження теми.

Варіювання може бути фактурним, тембровим, поліфонічним, гармонійним та жанровим. Фактурно-темброве варіювання передбачає зміну фактури, запровадження нового малюнка, переоркестрування, у хорі — передачі мелодії іншим голосам.

При поліфонічному варіюванні композитор вводить нові підголоски або самостійні мелодійні лінії. Можливе поліфонічне оформлення самої теми у вигляді канону тощо. Гармонічне варіювання виявляється у перегармонізації мелодії. Масштаби змін можуть бути різними, аж до зміни ладу або навіть перенесення мелодії в іншу тональність.

Жанрове варіювання виникає тоді, коли всі перелічені типи варіювання призводять до утворення нового жанрового вигляду теми. Цей тип варіювання у варіаціях на витриману мелодію рідкісний.

Сюїти, сонати, концерти

Сюїта (у перекладі з французької буквально – ряд, послідовність) – одна з основних циклічних форм інструментальної музики. Складається з кількох самостійних, зазвичай контрастуючих одна з одною частин, об'єднаних загальним художнім задумом. На відміну від інших циклічних форм сюїті властива велика самостійність частин, не менш сувора закономірність їхнього прямування, а також безпосередній зв'язок із піснею, танцем, застосування картинної образотворчості.

Праобразом сюїти стало характерне для XVI століття зіставлення повільного (павана) і швидкого (гальярда) танців. Класичний тип старовинної танцювальної сюїти, що складалася з чотирьох танців (алеманди, куранти, сарабанди, жиги, крім яких могли включатися й інші), склався у творчості І. Фробергера у середині XVII століття.

Всі частини сюїти, як правило, писалися в одній тональності та контрастували одна одній за темпом. Форма окремих п'єс барокових сюїт зазвичай не виходила за межі барокової двочастинної. Високі зразки барокових сюїт створили Й. Бах та Г. Гендель.

З другої половини XVIII століття, в епоху класицизму, сюїта йде на другий план і поступається провідним становищем сонаті та симфонії, продовжуючи існувати у вигляді касадій, серенад, дивертисментів. Щодо форми то тут особливих установок не було. У зазначену епоху сформувалося велика кількість форм, які й ставали основою частин сюїти.

У XIX столітті настає ренесанс сюїти, яка знову виявляється затребуваною. Романтична сюїта представлена переважно творчістю Р. Шумана, без якого розгляд стилістичного різновиду жанру неможливо. У XIX-XX століттях створюються головним чином оркестрові сюїти нетанцювального складу, які іноді включають окремі частини в танцювальних ритмах, наприклад сюїти Ф. Лахнера. Нерідко такі сюїти бувають програмними або складаються з музики до театральних постановок, опер, балетів, наприклад «Пер Гюнт» Е. Грига.

Створюються і сюїти, пов'язані з народними танцювальними традиціями, наприклад сюїти О. Дворжака, Б. Бартока та інших. Будуються романтичні сюїти також за принципом контрасту: темпового, образного, тонального. Характеристичний профіль сюїти ускладнився, як відповідно ускладнився і комплекс виразних засобів, особливо у симфонічній музиці. Розширився і тональний план, до складу якого увійшли сміливі колористичні контрасти, але, зазвичай, централізований навколо головної тональності крайніх елементів. Форма яка складає цикл п'єс коливається від простих пісенних форм до варіаційної та сонатної.

У XX столітті сюїта також привертає увагу композиторів. Слід згадати музичні твори К. Дебюссі, М. Равеля та інших у цьому жанрі.

Циклічні форми.

Слово «цикл» (з грец.) означає коло, тому циклічна форма охоплює те чи інше коло різних музичних образів, темпів, жанрів тощо. Циклічні форми – такі форми, які складаються з кількох частин, самостійних за формою, контрастних за характером.

На відміну від розділу форми, кожна частина циклу може виконуватися окремо. При виконанні всього циклу між частинами робляться перерви, тривалість яких не фіксується.

У циклічних формах частини різні, тобто ніяка не є репризним повтором попередніх. Але в циклах із великої кількості мініатюр зустрічаються повторення.

В інструментальній музиці склалися два основні види циклічних форм: сюїта та сонатно-симфонічний цикл. Слово "сюїта" означає послідовність. Витоки сюїти – народна традиція зіставлення танців: хода протиставляється стрибковому танцю, наприклад у Польщі – кувяк, полонез, мазур.

У XVI столітті зіставлялися парні танці павана та гальярда, бранль та сальтарела. Іноді до цієї пари приєднувався третій танець, зазвичай, тридольний.

Класична сюїта склалася у творчості І. Фробергера, в яку входили *allemande*, *courante*, *sarabanda*. Пізніше він увів і жигу. Частини сюїтного циклу пов'язані між собою єдиним задумом, але не об'єднуються єдиною лінією послідовного розвитку, як у творі з сонатним принципом об'єднання частин.

Існують різновиди сюїти. Зазвичай розрізняють старовинну та нову сюїту. Старовинна сюїта найповніше представлена у творчості композиторів першої половини XVIII століття – насамперед Й. Баха та Ф. Генделя.

Основою типової старовинної сюїти епохи бароко були чотири контрастні між собою за темпом і характером танцю, розташованих у певній послідовності:

1. Аллеманда (німецький) – поміркований, чотиридольний, найчастіше поліфонічного складу хороводний танець-хід. Характер цього поважного, дещо величного танцю в музиці відображається в помірному, стриманому темпі, у специфічному затакті, спокійних та співучих інтонаціях.

2. Куранта (італ. *Corrente* – "текучий") – більш жвавий тридольний французький сольний танець, який виконувався парою танцюристів на балах

при дворі. Фактура куранти найчастіше поліфонічна, але характер музики дещо інший – вона більш рухливіша, її фрази коротші, підкреслені стаккатними штрихами.

3. Сарабанда - танець іспанського походження, відомий з XVI століття. Це також хода, але траурно-похоронна. Сарабанда найчастіше виконувалася соло та супроводжувалася мелодією. Звідси для неї характерна акордова фактура, яка у ряді випадків переходила до гомофонної. Існували повільні та швидкі види сарабанди. У Й. Баха та Ф. Генделя – це повільний тридольний танець. Для ритму сарабанди характерна зупинка на другій долі такту. Зустрічаються сарабанди лірично проникливі, стримано скорботні та інші, але їм властиві значимість та велич.

4. Жига – дуже швидкий, колективний, дещо комічний (матроський) танець ірландського походження. Для цього танцю характерний тріольний ритм і переважно фугований виклад, рідше варіації на *basso-ostinato* та fuga.

Таким чином, послідовність частин засноване на періодичному чергуванні темпів при посиленні темпового розмаїття до кінця і на симетричному розташуванні масових та сольних танців. Танці слідували один за одним таким чином, що контрастність розташованих поруч танців постійно зростала – помірно повільна аллеманда і помірно швидка куранта, потім дуже повільна сарабанда і дуже швидка жига. Це сприяло єдності та цілісності циклу, у центрі якого була хоральна сарабанда.

Усі танці пишуться в одній тональності. Винятки стосуються запровадженню однойменної та іноді паралельної тональності, частіше у вставних номерах. Іноді за танцем, найчастіше сарабандою, йшла орнаментальна варіація на цей танець «Double».

Між сарабандою та жигою можуть бути вставні номери, не обов'язково танці. Перед аллемандою може бути прелюдія, фантазія, симфонія тощо, написана часто у вільній формі.

У вставних номерах можуть йти два однойменних танці, наприклад два гавоти або два менуети, причому після другого танцю знову повторюється

перший. Таким чином, другий танець, який писався в однойменній тональності, утворював своєрідне тріо всередині повторів першого.

Термін "сюїта" виник у XVI столітті і використовувався в Німеччині та в Англії. Інші назви: «lessons» – в Англії, «balletto» – в Італії, «partie» – у Німеччині, «ordre» – у Франції.

Після Й. Баха старовинна сюїта втратила своє значення. У XVIII столітті виникли деякі твори, які були подібні до сюїти (дивертисменти, касації). У XIX столітті з'являється сюїта, яка відрізняється від старовинної.

Старовинна сюїта цікава тим, що в ній намітилися композиційні риси низки структур, які пізніше розвинулися в самостійні музичні форми, а саме:

1. Будова вставних танців стала основою майбутньої тричастинної форми.
2. Дублі стали попередником варіаційної форми.
3. У ряді номерів тональний план та характер розвитку тематичного матеріалу стали основою майбутньої сонатної форми.
4. Характер розташування частин у сюїті досить явно передбачає розташування частин сонатно-симфонічного циклу.

Сюїта другої половини XVIII століття характеризується відмовою від танцювальності в чистому вигляді, наближенням до музики сонатно-симфонічного циклу, його впливом на тональний план та будову частин, використанням сонатного алегро, відсутністю певної кількості частин.

Жанр сюїти у музичній культурі завжди залишався у полі зору композиторської уваги. Періоди існування сюїти змінювалися новими витками в еволюції даного жанру. Це підтверджує, наприклад, народження «нової сюїти» у творчості композиторів-романтиків після витіснення цього жанру у другій половині XVIII століття симфонією та інструментальним концертом.

Причина такої життєстійкості жанру у тому, що сюїта сформувалася як жанр часткової канонізації. Це спочатку передбачало індивідуалізованість композиторських рішень, включення до структури сюїти різних

національних, нових «популярних» танців та концертних жанрів свого часу. Крім того, різноманіття жанрового складу сюїт у різних авторів свідчить про надзвичайну рухливість її жанрової структури, сюїта надавала автору свободу у виборі, трактуванні та компонуванні частин. Це також сприяє великій життєздатності жанру, що досліджується.

Сприйнятливість сюїти по відношенню до нових стилів, творчим пошукам та експериментам послугувала джерелом її різноманітних втілень у фортепіанній та камерно-інструментальній музиці. Дослідники встановили, що народження сюїти як самостійного жанру інструментальної музики належить до середини XVI століття – до появи циклу танців.

В епоху бароко в музичній практиці побутували два основні естетично-рівноправні види сюїти - танцювальний та програмний. Перший з них склався у І. Фробергера і отримав класичне трактування у Г. Генделя та Й. Баха, другий був намічений англійськими верджиналістами і досяг пишного розквіту в клавірних сюїтах Ф. Куперена.

Вихід за рамки власне танцювальної сфери, що сприяло розширенню кола виразних засобів та збагаченню палітри образного змісту, намітився вже на ранніх етапах формування сюїти. Так, на думку більшості дослідників історії сюїтного жанру, його витoki лежать у творчості англійських верджиналістів, які як національна школа розвинулися наприкінці XVI століття, в особі Вільяма Берда, Джона Булла, Орландо Гіббонса, Джайлза Фарнебі.

Відмінною рисою англійської верджинальної музики став її підкреслено світський характер. Розглядаючи типологічну систему жанрів, твори англійських верджиналістів – своєрідні музичні картини можна вважати першими зразками жанру програмної сюїти поряд із творами французьких клавесиністів.

Цікаво звернути увагу на картинність, як саме найпоширеніше явище у сфері програмної музики. Школа французьких клавесиністів, таких як, Л. Маршан, Ж. Дандрія, Ф. Даженкур, Л.-К. Дакен, Л. Куперен звертається і до

танцювальних, і до програмних видів сюїти. Сюїти французьких клавесиністів, на відміну від німецького різновиду жанру, що складаються виключно з танцювальних номерів, будувалися більш вільно. Вони досить рідко спиралися на строгу послідовність алеманда – куранта – сарабанда – жига.

Однак, переважне значення у складанні сюїт французьких клавесиністів XVIII століття набуває програмності. Здебільшого вони є зборами жанрово-пейзажних музичних замальовок до двадцяти п'єс і більше у сюїті. Програмний різновид жанру сюїти досягає піку в клавірних сюїтах Франсуа Куперена, чия творчість стала вершиною французької клавесинної школи.

Загальновідома стійка формула сюїти із послідовності чотирьох танців, ґрунтувалася на логіці чергування швидкої та повільної моторики руху, зіставлення колективних та сольних танців. У такому вигляді у першій половині XVII століття вона утвердилася у творчості німецького композитора І. Фробергера. Жанр клавірної сюїти займає центральне місце у творчості композитора. У його сюїтах зберігається принцип прогресуючої поляризації темпів (середній – швидкий – повільний – найшвидший), широко використовується інтонаційно-тематичне та тональне об'єднання частин. При безперечній близькості сюїтних циклів І. Фробергера до французьких жанрових моделей, вони мають достатню самостійність і повинні розглядатися як відгалуження від французької традиції. Сюїтний цикл мислився композитором не як набір випадкових танцювальних частин, а як єдине ціле, на це вказує також обмежений набір танців.

У творчості великих композиторів другої половини XVII століття Й. Баха (французькі та англійські сюїти, партити для клавіру, для скрипки та віолончелі соло), Г. Генделя (17 клавірних сюїт) сюїта стає одним із ключових жанрів клавірної музики. У ній відбувається систематизація загальностильових типологічних ознак композиційно-жанрової моделі старовинної сюїти: серед них координаційний тип зв'язку рухомої

багаточасткової структури, драматургія зіставлення тощо.

З іншого боку, у цей період складається авторське, більш вільне ставлення до традиційної формули, а відповідно, до жанрової структури циклу. Композитори дуже вибірково включають окремі частини традиційної послідовності у свої сюїти. Танцювальний ряд, зберігаючи значення якогось зразка, не стає абсолютom жанрової структури сюїти.

Інструментальні жанри епохи бароко (увертюра, прелюдія, токката, канцона тощо) органічно включалися в процес розгортання контрастних образів сюїти. Таким чином, структура старовинної сюїти відобразила різні жанрово-стильові тенденції музичного мистецтва епохи бароко.

При відносній свободі та рівноправності частин сюїти в її основі закладається форма, що володіє глибокою внутрішньою єдністю. Цю єдність з погляду змісту можна назвати художньою єдністю багатообразного світу а засоби його відображення – стихія руху, в якому первинний пластичний рух. Воно передбачає особливу просторову «анфіладну» логіку розгорнення багаточастинної композиції, у якій чинник часу вторинний. Суть драматургії – не «дослідження» причинного зв'язку явищ, як у сонаті нового часу, а зведення явищ до органічної рівноваги».

Новий виток розвитку сюїти ми бачимо у творчості композиторів-романтиків, які з досить широким розумінням програмності відтворювали цілий спектр різних трактувань від портретів та картин до типізованих картин-станів, картин-настроїв, що відображають різноманітність світу.

Починаючи з XIX століття своєрідним заступником жанрової форми сюїти у західноєвропейській музиці стають цикли мініатюр в інструментальних та вокальних творах, які, зберігаючи ліричну п'єсу як основу форми, допускають при цьому розвиток у великому масштабі. Зазначені цикли мініатюр сприяли вирішенню однієї з центральних проблем XIX століття – створенню великомасштабної форми у творах романтичного стилю.

До цього напряму циклізації належить творчість таких західноєвропейських композиторів, як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен. У творчості Ф. Шуберта переважно представлені цикли вокальних мініатюр. Йому належить створення двох пісенних циклів – «Прекрасна мельничиха» та «Зимовий шлях», які є зразками як «сюжетного» принципу, так і «безсюжетного» розвитку.

Аналіз цих циклів підтверджує наступні принципи komponування у вокальних циклах: це об'єднання на основі словесного тексту, принципи контрасту музичного та поетичного, тональна спорідненість між частинами-піснями, угруповання пісень в окремі контрастні групи, наявність більш тісних внутрішньотематичних зв'язків на основі лейттем, лейтритмів, лейтфактури тощо.

Р. Шуман у своїй творчості, поряд з вокальними циклами, звертається до інструментальних циклів мініатюр. Його творчості належить такі інструментальні цикли, як «Метелики», «Карнавал», «Давідсбюндлери», «Симфонічні етюд», «Фантастичні п'єси» та інші. Багато дослідників відзначають, що основною циклічною формою в циклах мініатюр є «нова сюїта», проте майже в кожному циклі Р. Шуман гнучко поєднує риси сюїти з іншими формами – рондо, варіацій, пронизує всі п'єси наскрізними нитками, утворюючи «сюїту наскрізної будови».

У творчості Ф. Шопена ідея створення великомасштабної форми вирішується особливим чином і одержує два напрямки:

- створення циклу фортепіанних мініатюр;
- створення одночастинної балади (поєми, фантазії).

Можна наголосити, що створення циклу фортепіанних мініатюр було дуже актуальним для вирішення проблеми створення великомасштабної форми на нових стильових основах. Цикл мініатюр демонструє можливість переростання "дрібною" п'єси у велику форму.

З іншого боку – рішенню основної естетичної проблеми у музиці XIX століття сприяло створення поєми, як симфонічної, так і фортепіанної у

творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена. Форма поеми передбачала злиття сонатно-симфонічного циклу в одностатиність. Вітчизняна сюїта XIX століття і початку XX століття являє собою самотутні форми асиміляції західноєвропейського досвіду від образі нової романтичної сюїти Р. Шумана. Ввібравши вплив сюїт Р. Шумана, українські композитори своєрідно втілили у творчості логіку сюїтного саморушення.

На думку дослідників розвитку сюїти, образні відносини романтичної сюїти XIX століття сягають психологічних полюсів інтровертного та екстравертного. Ця діада стає художньою домінантою світовідчуття Р. Шумана. Будучи початковою бінарною опозицією, вона народжує особливий тип зав'язки сюїтної драматургії, пов'язаний із процесом інтроверсії.

Еволюція жанру сюїти у другій половині XIX століття також пов'язана з діяльністю німецьких та французьких композиторів романтичного та постромантичного напрямів К. Дебюссі, М. Равеля, П. Хіндемита. Ідея чергування контрастних частин у їх творчій практиці відтворюється через складні, різноманітні принципи циклізації, натомість у XX столітті модель інструментальної сюїти відновлюється у випадках, максимально наближених до жанрового архетипу.

Так, для французьких композиторів провідного значення набуває завдання відтворення національної традиції, різноманітного поетизованого відображення світу у ясній та чіткій формі. Переосмислення старовинних жанрів у сюїтах К. Дебюссі пов'язані з розширенням різнобарвного середовища, внутрішнім розумінням образу, спрямованим до виходу за межі обраних жанрових основ. У цьому можна побачити певні паралелі з програмними частинами сюїт Ф. Куперена. На думку дослідників, у творчості К. Дебюссі існують передумови того, що символічним узагальненням нових оцінок семантичних можливостей музики є народження, розвиток та автономія сонорно-сонористичної сфери у музиці в якості стильової домінанти.

Конкретні аналогії з окремими композиційними принципами минулого виявляються у сюїтах Ф. Пуленка, Ж. Оріка, А. Онегера. Ранні сюїти Бели Бартока продовжують традиції романтизму. Сюїта № 1 орієнтована на жанровий симбіоз сюїти та сонатно-симфонічного циклу, Сюїта № 2 скомпонована за зразком симфонічної поеми.

Для А. Шенберга, представника іншого напрямку – експресіонізму – жанрова модель сюїти стає, перш за все, взірцем раціональності, конструктивних методів організації музичного матеріалу. Ці принципи також беруть свій початок від високих досягнень австронімецької національної культури.

У своїй «Ліричній сюїті» А. Шенберг спирається на додекафонний метод композиції, а назви частин циклу Прелюдія, Гавот, Мюзет, Інтермеццо, Менует, Жига спрямовують до жанрової системи музики бароко. Циклічні композиції Олів'є Мессіана («Образи слова амінь», «Двадцять поглядів на немовля Ісуса») огорнуті релігійно-містичною аурую.

У першій половині XX століття у творах представників неокласицизму традиції старовинної сюїти виражені не так помітно. У них нерідко відсутні інструментальні та танцювальні жанри. У цих творах багаточасткова структура є гібридизацією рис, характерних для різних старовинних циклічних жанрів (клавірних, ансамблевих, оркестрових). Такими є неокласичні фортепіанні сюїти А. Казелли та Д. Маліп'єро.

Загалом, неокласицизм як стильовий напрямок у галузі фортепіанної музики підпорядковує не саму танцювально-жанрову модель інструментальної сюїти XVII-XVIII століть, а широко використовує принцип сюїтності, включаючи їх у різні жанри: опери, концерти, симфонії тощо.

Жанр сюїти в українській музиці отримав по-справжньому широкий розвиток лише у XX столітті та його реалізація у творчості українських композиторів різноманітна. Спираючись на досвід вітчизняної класики, насамперед на творчість М. Лисенка та західноєвропейського мистецтва українські композитори представляють оригінальні зразки національно-

характерного втілення сюїти вже у 1920-ті роки.

Це відбувається паралельно з пошуком змісту, співзвучного сучасності та, як наслідок – нових інтонаційних джерел, виразних засобів, форм у цьому жанрі. Однією з провідних тенденцій інтерпретації сюїти українськими композиторами стає апеляція до сюїтних циклів епохи бароко.

Вперше ця спрямованість заявила про себе у творчості основоположника української професійної музики М. Лисенка. Одним із перших його опусів стала «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень», у якій композитор творчо реалізував інваріант поєднання повільного та швидкого танців.

У другій половині XX століття – на початку XXI століття жанр сюїти продовжує залишатися у центрі активної уваги українських композиторів. Різноманітне втілення він отримує, з одного боку, завдяки поглибленню тематики, розширенню жанрових можливостей, програмного чинника. З іншого боку, за рахунок активізації пошуку нових виразно-тембрових, а звідси – і образних можливостей, розширення інструментального складу. З'являються сюїти для баяна, флейти, віолончелі, альту, флейти та арфи тощо.

Серед сюїт для фортепіано виділяються твори М. Скорика, М. Кармінського, В. Сильвестрова, В. Шумейка, Ю. Іщенка, О. Гнатовської, О. Козаренка, Б. Фроляк та інших. В них активізується переосмислення інструментальних жанрів, маючих барочний генезис, класицистської і барочної стилістики загалом.

Для всіх опусів цього періоду в еволюції жанру сюїти загальним стає реалізація діалогу «бароко – XX століття» не лише на рівні відтворення старовинних жанрів та форм, а й на рівні комунікативного «прориву» у сферу певного стильового простору. Сучасне ставлення до барокової традиції вирізняється синтезом новітньої композиторської техніки з широким використанням прийомів стилізації та алюзій.

Крім того, дослідники відзначають інші тенденції у розвитку української сюїти. Необхідно вказати на функціонування на початковій стадії

розвитку жанру сюїти циклів неофольклорного спрямування, що розкриваються за допомогою асиміляції досягнень європейської культури при домінування національної тематики. Кристалізація цих принципів відбувається в українській фортепіанній музиці О. Нижанківського, М. Завадського, В. Сокальського та інших.

Також дослідники виділять низку ознак, характерних для цього напрямку. Серед них: синтетизм лексичної основи, що органічно поєднує мовно-стилістичні ознаки фольклористики та імпресіонізму; перевага варіантно-варіаційних прийомів розвитку тематизму; експансія ритмічного фактора, що поєднує регулярну та нерегулярну акцентність як результат опосередкованого впливу індивідуальної стилістики Б. Бартока.

У другій половині XX століття відбувається процес формування нової вигляду інструментальної сюїти в області програмних циклів як найбільш доступних для сприйняття слухачими. Українські композитори по-своєму артикують широкий спектр стильових та жанрових компонентів, що визначають суть принципів циклізації. Найчастіше жанровий регламент зумовлює особливості композиційної структури та створює установку на її адекватне сприйняття та розуміння.

Отже можна зробити висновки, що, незважаючи на різноманітність композиторських інтерпретацій сюїтного жанру, характеризуючи циклічні форми, дослідники найчастіше звертаються до досвіду західноєвропейської музики, особливо коли йдеться про її інструментальні форми. У сфері циклічних форм, в такий спосіб, західноєвропейський досвід стає класичним зразком, інші національні школи лише успадковують його. У зв'язку з цим важливою перспективою дослідження шляхів еволюції сюїти у XXI столітті стає виявлення національно-самобутніх стильових інтерпретацій цієї жанрової форми.

Особливості роботи над творами варіаційної та великої форми

П'єси, написані у варіаційній формі, у стуентів акордеоністів та баяністів становлять основу виконавського репертуару. Що до розуміння поняття «варіаційна форма» – це музична форма, що складається з теми та її декількох (не менше двох) змінених відтворень твору (варіацій). Тема може бути оригінальною або запозиченою. Як правило, в акореоній і баянній музиці, найчастіше це може бути тема народної української пісні чи популярної мелодії.

Найбільш типовими якостями теми є:

- пісенний характер;
- форма: період або проста двочастинна, рідше тричастинна;
- економність гармонії та фактури, які збагачуються в процесі варіаційного розвитку.

Специфічні якості варіаційної форми: тематична єдність і цілісність та водночас замкнутість частин і відносна статичність.

Типи варіацій (класифікація за різними ознаками):

- за ступенем відходу від теми: строгі (зберігається тональність, гармонійний план та форма);
- вільні (широкий діапазон змін, зокрема гармонії, форми, жанрового вигляду тощо);
- зв'язки з темою часом умовні: кожна варіація може досягати самостійності як п'єса з індивідуальним змістом);
- за методами варіювання: орнаментальні (або фігураційні), жанрово-характерні, остинатні (тема повторюється без змін в одному голосі) та неостинатні, за кількістю тем – однотемні та подвійні, потрійні.

При фігураційному варіюванні у кожній з варіацій використовується єдиний орнаментальний малюнок, можлива зміна ладового нахилу при збереженні тоніки.

Серед прийомів варіювання: арпеджування, гамоподібний рух, зміна регістрів, зміщення мелодійної та гармонійної опор на інші метричні долі. В остинатних формах варіювання непряме, за допомогою оновлення вільних голосів.

Цілісність варіаційної форми досягається інтонаційною і тонально-гармонічною єдністю з темою, єдиної лінії розвитку, угрупованням варіацій за подібністю чи контрастністю.

Заключний розділ часто виявляє риси коди, цьому сприяють повторення теми, прискорення темпу, збільшення масштабу останньої варіації.

П'єси варіаційної форми з наявністю двох варіацій можна вже давати студентові на початковому етапі навчання. Велику увагу тут необхідно приділити розученню основної теми, побудованої, як правило, на народній українській пісні чи танцю. Якщо тема в основі свого кантиленного характеру, тоді на її прикладі у майбутнього вчителя музичного мистецтва формується навичка «співу» на акордеоні або баяні.

Акордеон та баян – музичні інструменти, на яких звуковидобування залежить від інтенсивності занурення пальця в клавішу та міховедення. Саме міх є головним засобом художньої виразності при виконанні музичної п'єси кантиленного характеру. На цей фактор і слід звертати увагу викладачу під час розучування теми такого складу.

Мелодика у цьому випадку характеризується великою наспівністю, виразністю, виконням на «великому міху». У студента-музиканта формується мелодичний горизонтальний слух, виразність у донесенні інтонації. П'єси такого плану виконуються штрихом легато.

Завдання студента-виконавця стежити за тим, щоб під час виконання не було так званих «накладань» звуку на звук. Міх має рухатися гранично рівно, без розривів, з більшою інтенсивністю на крещендо і навпаки, права рука повинна бути м'якою, вільною, дихаючою та розслабленою. Для формування

цієї навички можна попросити студента-виконавця грати ніби похитуючи правою рукою або здійснюючи хвилеподібні рухи нею.

Якщо в основі обробки лежить танцювальний характер, необхідно працювати над інтонацією із включенням активних ігрових рухів, гострого та короткого міха, наприклад тема українського народного танцю "Крижачок").

Головне завдання, що стоїть перед викладачем на етапі розучування основної теми: навчити студента ясно і логічно вибудовувати музичну думку, розуміти задум композитора та засвоювати в практичному пануванні ці виконавські навички.

Народні обробки – це музичні твори, як правило, гомофонового складу, з яскраво вираженою мелодією в правій партії руки та супроводу в лівій. Партія лівої руки вивчається окремо. Бас, як основа гармонії, повинен виконуватися натисканням на повну клавішу. Акорд звучить завжди тихіше, трохи коротше і легше залежно від характеру.

При грі двома руками необхідно:

- домогтися звукового балансу між партіями обох рук;
- мелодія має звучати яскравіше, ніж партія акомпанементу.

Варіаційні фігурації можуть бути написані із застосуванням як дрібної, так і великої видів техніки. Для досягнення якісного звучання студент-виконавець має опрацьовувати кожну варіацію окремо, реалізуючи у ній певну мету.

Якщо від студента потрібно чітке виконання дрібних тривалостей у фігураційних варіаціях, необхідно грати їх у повільному темпі різними штрихами та ритмічними комбінаціями, використовуючи штрих *detashe*. Ці вправи дозволять активізувати м'язову активність кожного пальця і сприятимуть подальшому формуванню штрихової та артикуляційної рівнівності у відтворенні.

Як правило, в кінці обробок зустрічається варіація на розвиток великої техніки, октавної або акордової. Зазначені варіації потрібно грати із задіянням великих м'язів передпліччя або кисті, стежачи за тим, щоб акорди

бралися одночасно без звукових напливів. Якщо в акордовій техніці зустрічаються стрибки, їх необхідно «грати по дузі», відпрацьовуючи потрібну траєкторію руху.

При вивченні твору частинами за принципом «від часткового до загального», студент-виконавець спочатку контролює слухом все в повільному темпі. Коли з'являється чіткість у вимові та стабільність у виконанні, можна починати грати в більш рухомих темпах, але, при цьому, постійно повертаючись назад – до повільного темпу.

Коли обробка поєднується в єдине ціле, завдання викладача та студента-виконавця – побудувати її драматургічно в єдине ціле. При цьому можуть застосовуватися агогічні відхилення, але вони повинні бути логічними, обґрунтованими і продиктовані логікою розвитку музичного твору.

Твори великої форми у початку майбутніх учителів узнного мисцва займають особливе місце. Поповнення їх у програмі студента-музиканта свідчить про накопичений ним виконавський досвід, сформоване розуміння музичної мови та засобів художньої виразності.

Таким чином викладач повинен розуміти, що приступати до вивчення творів великої форми слід тоді, коли студент достатньо впевнено може розібратися з виконавськими завданнями, поставленими на більш простому музичному матеріалі, коли в нього розвинений великий обсяг пам'яті, тривала увага та технічна оснащеність.

Твори великої форми – це твори циклічного характеру, значно більші за масштабом, що мають у своєму розвитку ознаки розробки та контрастності в зіставленні теми, частин, розділів. До творів великої форми відносяться: сонатини, сонати, варіації, рондо, сюїти, рапсодії, фантазії. Працюючи над великою формою, слід звертати увагу на такі поняття як «драматургія художнього твору».

Робота над сонатинами, сонатами будується через пізнання структурної та процесуально-динамічної сторін сонатної форми.

Студент-музикант повинен знати форму сонатного алегро, що складається з основних трьох розділів: експозиції, розробки та репризи. На початковому ознайомленні осмислюється трьохчастна структура, потім аналізується окремо експозиція з тематичними побудовами головної, побічної, сполучної та заключної партій (за їх наявності), проглядаються принципи побудови розробки, виконується аналіз репризи (буквальний повтор або зі змінами).

Після теоретичного осмислення слід переходити до практичного розучування на музичному інструменті. Вивчення тексту відбувається із застосуванням принципу «від часткового до загального». Йде детальна робота над кожною партією експозиції, пропрацьовується кожна деталь нотного тексту, фразування, штрихи, артикуляція, зміна міху, динаміка. Весь цей комплекс засобів музичної виразності спрямований на вирішення одного завдання: переконливе та грамотне донесення художнього образу.

Після детального аналізу та вивчення кожного розділу великої форми перед студентом-виконавцем постає наступне завдання: з'єднання всіх елементів тексту на єдину канву всього твору. Тут починає працювати вже інший принцип: принцип вивчення «від цілого до часткового».

При вибудовуванні загальної драматургії вирішується наступна складна задача: виявлення та донесення до слухача контрастності на близьких відрізках музичного твору (наприклад, контраст між головною та побічною партією). Від студента-виконавця потрібна швидкість слухової реакції, часта зміна образних асоціацій. У розвинених побічних партіях спостерігаються ще більш різкі зрушення, що створюють відчуття найвищого рівня емоційного напруження для всієї експозиції.

У розробці увага студента та педагога має бути спрямована на ті зміни, які відбуваються в процесі розвитку тематичного матеріалу. Ці частини, як правило, вимагають підвищеного емоційного тону, більшої експресії, напруженості.

Реприза в основному, відтворює матеріал експозиції при тональному зміні головної та побічної партії.

Форма рондо – складноскладова форма, що включає в себе постійно повторювальний рефрен і змінні контрастні епізоди (АВАСА). Рефрен виконується завжди однаково, в епізодах не можна допускати відхилення від єдиного темпу. При вибудові форми в цілому необхідно стежити за єдиним темпом, метроритмом, пульсацією, зіставленням контрастних епізодів.

Сюїта – циклічний твір, що складається з самостійних контрастуючих за характером і темпом частин. Як правило, сучасні дитячі сюїти, написані для аккордеона та баяна, носять програмний характер, побудовані за принципом образного контрасту, включають в себе арсенал сучасних виконавських прийомів: глісандо, тремоло, виконання кластерів тощо).

При розучуванні музичних творів великої форми необхідно пам'ятати про те, що успіх їх виконання залежить від попереднього етапу розвитку студента-музиканта при виконанні п'єс малих форм, коли закладаються і формуються всі ігрові виконавські навички роботи з музичним інструментом.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Поясніть дефініцію терміну «твір варіаційної форми».
2. Розкрийте сутність поняття «твір великої форми».
3. Назвіть характерні риси музичних творів великої форми..
4. Розкрийте алгоритм роботи над сонатою.
5. Розкрийте алгоритм роботи над сонатиною
6. Які особливості можна виявити при виконанні сучасних дитячих сюїт для акордеону та баяну?
7. Які акордеонно-баянні музичні твори ми відносно до варіаційної форми?
8. Розкрийте поетапу технологію роботи над варіаційною формою.

9. Визначте найпоширеніші помилки при виконанні твору варіаційної форми на акордеоні або баяні.

10. Визначте найпоширеніші помилки при виконанні твору великої форми на акордеоні або баяні.

Блок самостійної роботи

(в умовах дистанційного навчання)

1. Визначити форму, характер й образний зміст обраного музичного твору варіаційної або великої форми.

2. Висвітлити первісні жанрові ознаки, стиль, жанрові особливості обраного музичного твору варіаційної або великої форми.

3. Проаналізувати музичну форму обраного музичного твору варіаційної або великої форми..

4. Визначити основні етапи роботи над обраним музичним твором варіаційної або великої форми.

5. Охарактеризувати основні теми або мелодичні лінії обраного музичного твору варіаційної або великої форми.

6. Відпрацювати ті складні фрагменти обраного музичного твору варіаційної або великої форми та знайти відповідні методи роботи над ними.

7. Підібрати раціональну аплікатуру в залежності від характеру звуку, динаміки, артикуляції обраному музичному творі варіаційної або великої форми, що вивчається.

8. Зробити гармонічний аналіз обраного музичного твору варіаційної або великої форми, що вивчається.

9. Визначити кульмінаційні моменти, загальнотональний план обраного музичного твору варіаційної або великої форми, що вивчається.

10. Визначити динамічний план у співвідношенні з побудованими особливостями обраного музичного твору варіаційної або великої форми, що вивчається.

11. Опрацювати практичне виконання на акордеоні або баяні принцип міховедення у співвідношенні з побудованими особливостями обраного музичного твору варіаційної або великої форми та музичного інструменту.

12. Відпрацювати практичне виконання на акордеоні або баяні артикуляційні прийоми, які допоможуть скорішому оволодінню обраного музичного твору варіаційної або великої форми, що вивчається.

13. Визначити робочий, а також остаточний темп обраного музичного твору варіаційної або великої форми, що вивчається.

14. Опрацювати практичне виконання на акордеоні або баяні обраного музичного твору варіаційної або великої форми окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

15. Зробити виконавський аналіз обраного музичного твору варіаційної або великої форми, що вивчається.

16. Ознайомитись з п'єсами, наближеними за образним змістом й музичною формою до обраного музичного твору варіаційної або великої форми, що вивчається.

17. Прослухати різні інтерпретації обраного музичного твору варіаційної або великої форми, що вивчається й надати порівняльний аналіз.

18. Відпрацювати практичне виконання на акордеоні або баяні обраного музичного твору варіаційної або великої форми двома руками на пам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

Література до теми:

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.

2. Власов В. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посіб. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. 44 с.

3. Власов В. Джазові мініатюри для баяна (акордеона). Видавництво : Самвидав. 2001. 16 с.
4. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.
5. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.
6. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.
7. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.
8. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К.: Муз. Україна, 1997. 120 с.
9. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.
10. Жигінас Т.В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності : навч.-метод. посіб. К. 2014. 178 с.
11. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин : НДП імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.
12. Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / О. І. Стріхар, Л. С. Аристова, Л. Л. Васильєва, І. В. Щербак та ін. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2016. 300 с.
13. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
14. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.

15. Семешко А. А. Виконавська майтерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.

16. Щербак І. В. Технологічний процес розкриття художнього образу музичного твору майбутніми вчителями музичного мистецтва. *Мистецька освіта : історія, теорія, технології : зб.наук.праць. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди*. 2016. С. 166–173.

17. Shcherbak I. V. The technological process for the image disclosure in a musical composition by the future musical art teachers. *World Science. Warsaw, Poland*. 2017. Vol. 3, № 12(28) P. 14–18.

ТЕМА 6

Самостійна робота над музичним твором

Домінантні проблеми теми

Організація самостійної роботи над музичним твором

Для володіння додатковим музичним інструментом винятково важливу роль відіграє вміння студента самостійно працювати.

Виділомо основні *принципи організації самостійної роботи*:

1. Індивідуальний підхід до застосування різних прийомів, методів та способів роботи.
2. Формування вміння знайти власні дії, розвиток самостійності мислення.
3. Усвідомлення цілей та завдань своєї роботи.
4. Формування вміння концентрувати увагу.
5. Режим та гігієна роботи.
6. Працьовитість, виховання волі, мотивація занять.

Принцип індивідуального підходу проявляється у відборі способів та методів, які потрібно застосовувати у самостійній роботі. Існує багато способів, які застосовуються у роботі над будь-яким музичним твором. Розглянемо деякі з них.

Способи роботи над музичним твором:

1. Способи роботи, що ведуть до спрощення музичного виконання: повільніший темп, гра окремими руками, вичленування окремих елементів фактури, гра невеликими епізодами. В основі цих способів роботи лежить принцип від простого до складного.
2. Способи роботи, що ускладнюють завдання: збільшення кількості повторів важких вправ, епізодів, пасажів, програвання в більш швидких темпах щодо необхідного, з підвищеною активністю ігрового апарату. Основна мета в даному випадку – створення технічного запасу, витривалості, вольових якостей, набуття стабільності у грі.

3. Варіантні опрацювання. Застосування артикуляційних та динамічних варіантів, різноманітних видів туше. Варіювання ритму, зміна ритмічних опор, поєднання гармонійних пасажів в акордові послідовності і навпаки – перетворення акордів у послідовності. Основна мета: розвиток гнучкості навичок, що формуються.

4. Інші методи та способи роботи: заняття без інструменту, аналітична робота з фактурного, структурного, гармонійного та інших видів аналізу, комплекс способів роботи для вивчення напам'ять, спів, програвання без звуку.

Рекомендації щодо застосування різних способів самостійної роботи:

1. Потрібно знати та володіти всіма основними методами та способами роботи.

2. У роботі повинен бути пошук нових способів.

3. Вибір способів роботи, їх дозування, послідовність та умови застосування повинні визначатися педагогом.

4. Потрібно уникати інерції, формального ставлення до роботи над музичним твором, навпаки – необхідно використовувати варіанти, що активізують ігрові відчуття та слух.

5. Студент не повинен обмежуватись кількома обраними ним для роботи способами.

Формування у студента вміння аналізувати свої дії. Студент повинен навчитися робити самооцінку своєї гри, після чого він вислуховує думку педагога. Необхідно спільно проаналізувати актуальні на даний момент завдання, виявити помилки та визначити подальші методи самостійної роботи.

Рекомендації для розвитку та активізації уваги:

1. Застосування різних форм роботи.

2. Ясність і доступність поставленої мети, які забезпечують бажання її досягти.

3. Через активізацію роботи слуху, ігрових рухів – активізація роботи уваги студента.

4. Контроль фізичного та психічного навантаження, недопущення втоми.

5. Увага активується, якщо студент привчений аналізувати свою гру після кожного програвання.

6. Розвиток здатності контролювати кілька об'єктів уваги: мелодії та акомпанементу, голосів у поліфонії, різноманітних засобів виразності, що застосовуються паралельно.

7. Розвиток навичок переключення, рухливості уваги.

Режим та гігієна самостійної роботи. Найважливіші питання режиму та гігієни праці – питання втоми та відпочинку. Робота має будуватися так, щоб вона була цікавою, завдання посильні. Після перших ознак втоми потрібна перерва – і краще не пасивний відпочинок, а рух. З роками виховується витримка, воля, але стомлена увага неминуче веде до порушення зв'язку між слухом та рухами, ослаблення слухового контролю.

Крім уміння відпочивати важливе значення мають і загальногігієнічні умови: провітряна кімната для занять, нормальна температура, правильне дихання, охайність до інструменту, турбота про руки. Сюди можна віднести вимоги до якості інструменту.

Розпорядок самостійної роботи має бути регламентований: 20 хвилин – технічні вправи та робота над гаммами, арпеджіо, акордами. 1 година – читання з аркуша, етюди, музичні твори. Входити в роботу потрібно поступово, починаючи з простих вправ, гам, арпеджіо, акордів До-мажор, Ля-мінор, не форсуючи динаміку, темп, граючи спокійно та зібрано. Поступово під час розігрування слід ускладнювати завдання.

З огляду на основні принципи організації самостійної роботи розглянемо *процес опрацювання студентом музичного твору*.

На початку самостійної роботи над музичним твором при доброму розвитку внутрішнього слуху студента уявне прочитання нотного тексту є

вагомим етапом розбору тієї чи іншої п'єси. Після першого знайомства з музичним твором слід ще раз але уже більш глибоко подумки опрацювати нотний текст. Цього разу у виконавця виникають певні *штрихові та аплікатурні контури*, визначаються деякі технічні труднощі, котрі надалі у процесі розучування будуть вимагати особливої уваги.

Перше програвання п'єси на інструменті, звичайно, має ознайомчу мету. Найголовніше – збагнути загальний характер музики та загальну логіку її розвитку. При першому самостійному програванні допускаються окремі неточності, пропуски деяких мелодичних деталей, зупинки, темпові відхилення тощо.

Самостійне ознайомлення з музичним твором мусить поєднуватись з музично-теоретичним аналізом. Необхідно провести структурний аналіз даного твору:

- встановити основні розчленування музичного твору, зрозуміти характер кожної частини, а також їх взаємозв'язок; виявити тематичні, проміжні та різного роду допоміжні елементи музичної форми;
- провести лінійно-структурний та гармонічний аналіз, встановити кульмінаційні моменти, усвідомити загальний модуляційний план твору.

Самостійну роботу над музичним твором слід розпочинати з повільного темпу, тому що на початковому етапі роботи перед виконавцем стоїть безліч завдань, котрі потребують зосередженості уваги, копіткої праці. Основні із них це вибір раціональної аплікатури та штрихів, що характеризують даний твір. Усунення ритмічних неточностей, пошук найбільш точних засобів виразності, агогічних нюансів, визначення свого ставлення до тієї чи іншої інтонації.

Усвідомлення повного комплексу завдань вимагає від виконавця численних повторень, як більшого музичного відрізка, так і окремих пасажів. Інколи те чи інше місце, той чи інший пасаж необхідно спробувати зіграти у потрібному темпі. При повторюванні, звичайно, виявляються ще якісь недоробки, постають нові задачі.

Часто буває, що обрана аплікатура виявилась зручною тільки для програвання у повільному темпі, але у швидкому темпі вимагається інша аплікатура, яка передбачає уникнення частоті зміни позицій. У кантиленних місцях доводиться інколи переглядати аплікатуру, відштовхуючись від якості та змішування тембрового звучання. Перше визначення штрихів теж може виявитися не зовсім придатним або до даного темпу, або до характеру твору.

Таким чином, багаторазові повторення зумовлюються природним бажанням зробити краще і тільки при такій установці вони дають користь. Нерідко творчі, цілеспрямовані повторювання підмінюються повторюваннями без усвідомленої мети. Деякою мірою покращення гри при цьому спостерігається, однак процес вивчення музичного твору йде дуже повільно, при цьому часто виникає закріплення непомічених помилок, які потім доведеться виправляти. Але на їх виправлення буде витрачено більше часу, ніж цього потрібно на осмислену, доцільно спрямовану роботу, на уникнення помилок і на фіксацію в пам'яті відразу точної гри.

На якій би стадії самостійного вивчення не знаходився музичний твір, завжди вимагається робота по опануванні її частин: чи то певного розділу з твору, чи окремого пасажу. Це може бути навіть дрібна ланка із конкретного пасажу. При цьому важливо зрозуміти, що деталі трактування окремих ланок у більшій чи у меншій мірі змінюються при кожному переході від дрібної до більш великої частини твору, від повільного до більш рухливого темпу. Саме тому у роботі над окремими частинами необхідно застосовувати принцип варіювання.

Припустимо, самостійно попрацювавши над окремою ланкою із будь-якого пасажу, потім обов'язково з'єднайте цю ланку з попередньою і наступною, і вже потім спробуйте зіграти увесь пасаж у повільному, середньому, швидкому темпі. При цьому необхідно усвідомити, що вдалося зробити, а над чим ще треба працювати. Закінчувати необхідно на позитивному результаті, щоб пам'ять ретроспективно його закріплювала з часом.

У поняття варіювання може входити також зміна ритму певної послідовності нот. Припустимо, якщо пасаж, написаний рівними шістнадцятими, його можна пограти пунктирним ритмом, спершу подовжуючи сильні та відносно сильні долі, а потім навпаки – подовжуючи слабкі долі. Такий метод вивчення пасажів вельми ефективний у формуванні координації рухів рук інструменталіста. Після цього зіграйте пасаж рівними шістнадцятими і переконайтеся, наскільки вправно він став виконуватись.

Самостійна робота над окремими частинами твору час від часу повинна чергуватися оволодінням більш великими відрізками. Отже, частини, над якими ви працювали окремо, необхідно об'єднати, «змонтувати» із попередніми та наступними.

Кожному виконавцю притаманний його метод запам'ятовування, але практика показує, що не всі вміло користуються методом уявлення подумки. Адже набагато ефективнішим стає процес заучування музичного твору напам'ять, якщо більше й частіше проробляти всі деталі у думці, ясно уявляючи рухи обох рук, всі виражальні моменти.

Спочатку це можна робити з нотами в руках, а потім без нот. Після опрацювання подумки, слід взяти інструмент і в темпі, попереджувальної вашої уяви, ні в якому разі не швидкому, програти п'єсу або її окрему частину. У наступній роботі над музичним твором слід домагатися прискорення темпу попереджувальної уяви із чітким уявленням всіх рухових відчуттів.

Необхідно пам'ятати, що усякій грі у будь-яких темпах повинен передувати розум, тобто уява. На більш пізніх етапах роботи виконавець наближається до нормального темпу, все глибше й витонченіше виявляє зміст, фіксує темброве забарвлення звуків, зміцнює техніку.

Самостійна робота над окремими фрагментами змінюється на програвання великих частин та цілісне виконання твору. На цій стадії, все ж, зберігається необхідність повертатись до повільних темпів, а також до гри

дрібних частин. При такому способі роботи можуть бути помічені всі неточності, котрі виникають при тривалій роботі у швидкому темпі.

У заключній стадії самостійної роботи над музичним твором виконавець поряд із творчою роботою у сфері технічних деталей ставить перед собою художні задачі у більш широкому розумінні: це переживання змісту п'єси, гра на єдиному широкому диханні, використання динамічно-смыслових нагнітань, кульмінацій і спадів, відчуття логіки смыслових переходів і т. ін.

Завершенням самостійної роботи над музичним твором повинне стати одноразове програвання або одного розділу, або п'єси в цілому. При цьому виконавець ставить перед собою задачу: зіграти твір лише один раз без зупинок, з музичною логікою та емоціональністю.

Велику користь приносить гра музичного твору у присутності декількох людей. Тим самим створюється атмосфера, що сприяє підвищенню уваги, зосередженості, музичної уяви, атмосфера, у якій навіть рухи рук, стан м'язів знаходяться у нових, незвичних умовах, атмосфера, в якій виконавець повинен професіонально управляти своєю грою та підкоряти її своїм задумам.

Якщо на початкових стадіях самостійної роботи над музичним твором робився акцент на загострення уваги на можливих випадковостях, коли виконавець ставив перед собою задачу не проходити повз жодну дрібницю, то у період передконцертний, будь-яку складність, несподіваність треба вміти «згладити», «завуалювати», «обіграти» так, щоб вона не порушила цілісності слухацького сприйняття і настрою самого виконавця.

Необхідно вміти «на ходу» виходити із становища, якщо вона створилась, ні в якому разі не робити незадоволеного вигляду, швидко реагувати на будь-яку несподіванку та виходити із будь-якої ситуації.

Самостійна робота над музичним твором – творчий процес, її успішність визначається багатьма умовами. Душевний стан та психологічні установки відіграють при цьому дуже важливу роль. Самостійна робота не може бути успішною, коли виконавець не віддається їй захоплено,

самовіддано, пристрасно. Пристрасть необхідно сприймати у даному випадку не як переживання, а як дію, скерування всіх творчих сил – волі, інтелекту, темпераменту, фантазії на досягнення основної мети.

Практика самостійної роботи над музичним твором

У професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва особливо актуальним є посилення ролі самостійної роботи та збільшення годин у навчальних планах на зазначений вид роботи. Вихованню самостійності та творчої активності студентів на заняттях з інструментального виконавства приділяється чимало уваги викладачами-музикантами та науковцями, проте багато питань потребують конкретизації у своєму вирішенні. Самостійність – одна з основоположних психолого-педагогічних категорій, яка властива всім видам людської діяльності.

Науковці та вчені-психологи визначають самостійність як «вольову властивість особистості, як здатність систематизувати свою діяльність без постійного керівництва та практичної допомоги зовні», наполегливо долати труднощі та перепони, виходячи із власних знань та переконань. Комплексний підхід до цієї проблеми дає можливість розглядати самостійність багатопланово та в динаміці розвитку, наприклад у контексті підвищення творчої активності, готовності до самоосвіти тощо.

Різні аспекти розвитку самостійності у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва знайшли свій відбиток у роботах багатьох музикантів-педагогів. У контексті інструментального виконавства самостійність розуміється як особистісна якість студента-музиканта, яка проявляється у прагненні, здібності та вмінні без сторонньої допомоги долати труднощі у творчій роботі над музичним твором.

Самостійність спирається на високий рівень свідомої регуляції, наполегливості критичного ставлення та чесності до самого себе. Активність і самостійність є найвищими проявами людської життєдіяльності, детермінованими духовними потребами, що поєднують у собі як утилітарні,

так і соціальні характеристики. Активність і самостійність студента-музиканта набувають значного імпульсу, коли вони спрямовані на ціннісно-пізнавальну та творчу діяльність. Однією з головних умов прояву активності та самостійності є високий рівень саморегуляції.

Серед викладачів існує думка, що змусити студента працювати активно та самостійно можна і за допомогою організаційних методів впливу колективу, батьків, викладацького складу кафедри тощо. Частково це так і є, але як показує практика, такі зовнішні методи впливу не знаходять належного позитивного відгуку у студентів. У таких випадках заняття інструментальним виконавством і музикою в цілому перетворюються на виконання важких обов'язків, які потребують надзвичайних зусиль.

На наш погляд, у педагогічних впливах повинні домінувати методи, що спонукають емоційно-ціннісну сферу особистості, що стимулюють суб'єктивну значимість самостійної роботи, спрямованої на пізнання самої музики, інтересу до музично-виконавської діяльності. Усвідомлення музичного мистецтва як цінності є внутрішнім регулятором відносин для її вивчення.

Таким чином, викладачеві необхідно шукати внутрішні причини активності та самостійності майбутнього вчителя музичного мистецтва у самій музичній діяльності. Як відомо, самостійна робота над музичним твором, як і інша діяльність, може розглядатися як процес вирішення безлічі завдань і водночас подолання багатьох труднощів, в тому числі інструментально-виконавських.

Подолання посильних труднощів призводить до розвитку – це один з головних принципів навчання. Проте труднощі у самостійній роботі над музичним твором можуть виконувати як позитивну так і негативну функцію.

Труднощі у процесі її зародження усвідомлюється індивідумом як певне протиріччя, як чинник напруги і незадоволеності, пов'язаний з перешкодою і активізацією вольових зусиль. Наприклад, може виникнути нервова реакція та напруженість у роботі над важким пасажом або якимось

складним технічним епізодом у музичному творі, які не виконуються навіть при їх неодноразовому повторенні. При цьому у студента-музиканта часто не вистачає витримки, терпіння і він припиняє самостійні заняття.

Від студентів часто можна почути висловлювання про те, як вони сидять і вивчають якийсь технічний пасаж або просто відпрацьовують те чи інше складне місце у музичному творі, і коли нічого не виходить, хочеться все кинути та йти робити іншу роботу. Повернення до повторення подібних зусиль і знову невдала спроба переживається як труднощі, з якою впоратися неможливо. Такий стан може супроводжуватися заниженою самооцінкою та призвести до депресії. Хоча в більшості випадків студенти, мобілізувавши свої резервні можливості, виходять із скрутної ситуації та досягають поставленої мети.

Найчастіше проблеми відіграють позитивну роль. Вирішальним чинником є вольові зусилля студента. Успіх у подоланні труднощів викликає задоволеність собою, впевненість у власних діях, супроводжується відчуттям радості, що ти впорався із завданням.

Подолання труднощів стає стимулятором подальших музично-пізнавальних та інструментально-виконавських дій, творчої активності, готовності і далі самостійно вирішувати складні завдання музично-виконавчої діяльності. Цей процес зумовлений діалектичним взаємозв'язком неможливого та можливого. Перехід неможливого у можливе відкриває шлях для можливостей наступного, більш високого рівня.

Таким чином, труднощі у самостійній роботі майбутнього вчителя музичного мистецтва – це психологічний стан тяжкості, напруженості, пов'язаний із конкретним завданням щодо виконання музично-виконавських дій. Подолання труднощів, у разі їх оптимальної кількості, призводить до успіху і тим самим забезпечується активізація особистості до самостійного пошуку рішень, до нових можливостей, стимулюється творча ініціатива. Навпаки, при надмірному завищенні завдання та його непосильні труднощі можуть грати негативну роль. Тому слід дуже обережно вдаватися до методу

сверхтруднощів. Мистецтво викладача у тому, щоб прогнозувати, що корисно студенту на данному етапі його розвитку.

Відомо, що одним із принципів роботи відомих педагогів-музикантів щодо вивчення репертуару зі студентами було подолання труднощів у зв'язку з їх максимальними вимогами. Однак ці вимоги більше стосувались виконавсько-художнього завдання, а не надто важких для студентів творів. Установка на високу мету підвищувала активність студентів, спрямовувала їх професійні пошуки, розвиваючи творчу ініціативу.

Викладачу необхідно не тільки показувати та пояснювати студенту сутність завдання, він повинен допомогти знайти форми самостійної роботи з подолання технічних труднощів. Техніку, як засіб втілення змісту, необхідно навчити підпорядковувати художньому завданню.

Визначемо наступні труднощі у самостійній роботі над музичним твором у майбутнього вчителя музичного мистецтва:

- не вироблена звичка займатися систематично;
- під час самостійної роботи над твором погано розуміє, яким має бути кінцевий результат;
- бракує терпіння працювати над деталями, часто ця робота не доведена до кінця;
- погано запам'ятовує музичний твір, особливо поліфонічного характеру;
- незважаючи на впевненість у тому, що твір вивчений, відчуває страх перед виходом на сцену;
- не вміє самостійно працювати над деталями;
- не вміє гармонізувати мелодію, не відчуває логіки гармонічних послідовностей;
- не вміє знайти оптимальний варіант аплікатури;
- не володіє новими прийомами гри на інструменті (акордеон, баян);
- не розуміє логіки побудови форми музичних творів та елементів

фактури;

- не може зіставити реальне звучання із уявним;
- не вміє регулювати свої емоції під час виконання;
- у процесі виконання відчуває внутрішню зажатість, особливо у швидкому темпі;
- відсутня віра в успіх свого виступу;
- завжди відкладає на завтра те, що можна зробити сьогодні;
- відсутні належні умови самопідготовки;
- важко відпрацьовувати складні місця у музичному творі, тому грає текст від початку до кінця;
- постійне хвилювання забути текст, тому часто художній образ іде на другий план;
- звичка робити все з викладачем;
- не розвинуті вміння транспонувати та підбирати по слуху.

Наведений нами далеко не повний перелік труднощів свідчить про те, що більшість опитаних студентів-музикантів недостатньо навчені самостійним навчальним діям. Багато хто не має відповідних вольових якостей, музично-теоретичних знань, слухового досвіду. В деяких спостерігається низька мотивація. Найменша половина опитаних не вміє планувати час. Окремі студенти вказали на проблеми зовнішнього характеру (проблеми з аудиторією, інструментом, житлові умови) і як наслідок – неможливість повноцінно зосередитися та слухати себе.

Позитивним є той факт, що більшість студентів розуміє необхідність самоорганізації своєї самостійної роботи, її планування та самоконтролю, оцінюють свої здібності та вміння досить критично. Спостерігаються явні протиріччя між зростанням музично-пізнавальної активності, жагою набуття практичних умінь, розумінням необхідності підвищувати свій виконавський рівень і групою причин, що залежать від особистісних якостей студента-музиканта – воля, наполегливість, працьовитість, організованість тощо.

Систематизуючи означені труднощі самостійної роботи, можна виділити основні чотири групи:

- труднощі, пов'язані з вольовими якостями особистості та самооцінкою;
- труднощі, зумовлені досвідом музичного сприйняття та розвитку понятійного компонента у структурі музичного мислення;
- труднощі музично-технічного характеру;
- труднощі, пов'язані із зовнішніми умовами та адаптацією.

Методика педагогічного керівництва процесом подолання труднощів у самостійній роботі студентів обумовлена складністю самої музично-виконавчої діяльності та повинна включати комплекс методів. Успішність її проведення залежить від багатьох чинників. Необхідно при цьому враховувати як зовнішні умови (комфортну аудиторію з інструментального виконавства для занять, зручний розклад), так і внутрішні умови (цілеспрямованість студента, явище активної волі, ступінь самоорганізації, працьовитість, музично-слуховий досвід, музично-пізнавальні інтереси).

Необхідно також уважно та диференційовано підійти до вікової категорії студентів. Адже серед майбутніх вчителів музичного мистецтва навчаються студенти різного рівня професійної підготовки та, відповідно, різного віку. Як відзначають науковці-психологи, студентський вік необхідно враховувати, як максимально важливий чинник у процесі становлення особистості. Він характеризується як вік фізіологічної та психологічної перебудови особистості із властивою їй підвищеною сензитивністю для більшості вищих психічних функцій, а також переходом її у стійкі емоційні реакції. Тому дуже важливо, щоб навчальні навантаження були оптимальними, але не надмірними. Інакше замість розквіту психічних функцій може статися їхнє пригнічення.

Самостійність як психолого-педагогічна категорія дуже складна та об'ємна. Вона може виявлятися у різних рівнях. У наукових дослідженнях самостійна робота, зазвичай, розглядається за характеристикою організації

діяльності викладача та студента.

Виділяють чотири рівні самостійності:

- репродуктивний;
- рівень перетворюючого відтворення;
- варіативний;
- творчий.

Ці рівні іноді об'єднують у дві групи як відтворювальні та творчі, які досліджені й у роботах з окремих питань професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вони характеризуються певними діями та знаннями: від дій за зразком викладача (репродуктивний рівень) до дій щодо створення яскравої інтерпретації музичного твору (творчий рівень). Однак у широкій музично-викладацькій практиці досягнення творчого рівня є, за рідкісними винятками, лише добрим побажанням.

Отже, процес подолання труднощів у самостійній роботі студентів-музикантів є складною багатовимірною системою, що вимагає комплексного вирішення цілого ряду завдань. При цьому вирішальну роль у педагогічному впливі та реалізації творчого потенціалу студентів відіграє висока професійна компетентність викладачів. Основні компоненти системи взаємопов'язані, проте умовно їх можна виділити та представити наступним чином у таблиці 1.

Таблиця 1

**Основні компоненти діяльності студента та завдання викладача
при подолання труднощів самостійної роботи**

№ з/п	Компоненти діяльності студента	Завдання по педагогічному керівництву
1.	Мотиваційний: прагнення самостійно здобувати музично- педагогічні знання,	– забезпечення спрямованості освітнього процесу на реалізацію внутрішніх та зовнішніх умов самостійної роботи студентів; – розширення обсягу навчального матеріалу для

	інтонаційно-слуховий та виконавський досвід	Продовження таблиці 1 самостійного освоєння; – проведення відповідної репертуарної направленості на високохудожній репертуар, та зв'язок із професійними інтересами посилюють мотивацію; – врахування індивідуальності студента у навчанні методам самостійної праці
2.	Операційно-діяльний: вільне володіння музично-виконавськими засобами, вміння переносити отримані музично-педагогічні знання, інтонаційно-слуховий та виконавський досвід у нові умови, проявляючи при цьому творче мислення, багату фантазію та волю у подоланні труднощів	– спільне з викладачем рішення складних технічних труднощів; – розподіл слухових завдань у зв'язку із роботою над елементами музичної тканини, виховання слухової активності; – проходження вправ на поетапне формування навчальних дій (методи роботи над окремими епізодами та технічно складними місцями); – моделювання елементів самостійної роботи на індивідуальних заняттях, створення труднощів, подібних до тих, які виникнуть у домашній роботі; – виконання творчих завдань на різних рівнях самостійності (репродуктивного та творчого характеру); – використання узагальнюючих вказівок викладача щодо подолання труднощів, розуміння зв'язку та взаємозалежності музичних явищ; – запровадження проблемності у зв'язку з аналізом конкретної ситуації: виявлення проблем і прийомів досягнення мети

Продовження таблиці 1		
3.	Музично-інтелектуальний: самостійність та глибина музичного мислення, широкі загальні та спеціальні музичні знання, високий рівень музичного сприйняття	– навчити студента самостійно аргументувати художньо-виконавські завдання щодо розкриття драматургії музичного твору; – звертати увагу студента на логіку музичної композиції загалом, на взаємодію емоційного та раціонального, художнього та технічного, загального та приватного тощо; – осмислення художньої форми як цілісної системи; – володіння музичною термінологією; – навчити студента використовувати теоретичні знання у конкретній ситуації у самостійній роботі над твором; – виявлення стильових особливостей
4.	Аксіологічний: музично-естетичні оцінки та судження, адекватна оцінка власних можливостей	– уміння адекватно оцінити власні можливості, особисті та професійні (рефлексія); – формування адекватної оцінки власного виконавського рівня; – формування готовності до перегляду своїх оціночних суджень (міжособистісна рефлексія); – зіставлення оціночних суджень (своїх, викладача та однокурсників); – формування музично-естетичних оцінок у процесі сприйняття музики (концерти, конкурси тощо), виявлення естетичної функції музичного твору; – виявлення педагогічної значущості музичного твору (його вплив на школярів); – оцінка інтерпретації музичного твору

Таким чином, у данному розділі розглянуто проблему розвитку самостійності майбутнього вчителя музичного мистецтва; виділено, узагальнено та систематизовано основні труднощі, що виникають у процесі роботи над музичним твором; представлені шляхи психолого-педагогічного керівництва щодо їх подолання. Система педагогічного керівництва вимагає свого логічного продовження у напрямку розробки творчих завдань, спрямованих на розвиток зазначених компонентів самостійності.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Які основні етапи роботи над музичним твором?
2. Надайте характеристику кожному із етапів роботи над музичним твором.
3. У чому полягає суть детальної роботи по частинам над нотним текстом музичного твору?
4. Які методи роботи над технічними труднощами у своїх музичних творах ви будете застосовувати?
5. Які методи роботи над музичним твором є запорукою успішного концертного виступу?
6. Чому самостійна робота студента над музичним твором грає вирішальну роль у його становленні?
7. Які основні принципи організації самостійної роботи над музичним твором?
8. Розкажіть основні способи роботи над своїми музичними творами під час самостійної роботи.
9. Проаналізуйте свої актуальні на даний момент завдання, помилки та визначіть подальші методи роботи над своїми музичними творами під час самостійної роботи.

10. Як розвивати увагу під час самостійної роботи над музичним твором?

9. У чому полягає режим та гігієна самостійної роботи над музичним твором?

10. Розкажіть основні рекомендації щодо застосування різних способів самостійної роботи.

11. Продемонструйте практичне виконання на музичному інструменті обраних музичних творів окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

12. Продемонструйте практичне виконання на музичному інструменті обраних музичних творів двома руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

Блок самостійної роботи

(в умовах дистанційного навчання)

1. Визначити форму, характер й образний зміст обраних музичних творів, що вивчаються.

2. Висвітлити первісні жанрові ознаки, стиль, жанрові особливості обраних музичних творів, що вивчаються.

3. Проаналізувати музичну форму обраних музичних творів, що вивчаються.

4. Визначити основні етапи роботи над обраними музичними творами.

5. Охарактеризувати основні теми або мелодичні лінії обраних музичних творів, що вивчаються.

6. Відпрацювати складні фрагменти обраних музичних творів та знайти відповідні методи роботи над ними.

7. Підібрати раціональну аплікатуру в залежності від характеру звуку, динаміки, артикуляції обраних музичних творів, що вивчаються.

8. Зробити гармонічний аналіз обраних музичних творів., що вивчаються.

9. Визначити кульмінаційні моменти, загальнотональний план обраних музичних творів, що вивчаються.

10. Визначити динамічний план у співвідношенні з побудованими особливостями обраних музичних творів, що вивчаються.

11. Опрацювати принцип міховедення у співвідношенні з побудованими особливостями обраних музичних творів та музичного інструменту.

12. Відпрацювати артикуляційні прийоми, які допоможуть скорішому оволодінню обраних музичних творів., що вивчаються.

13. Визначити робочий, а також остаточний темп обраних музичних творів, що вивчаються.

14. Опрацювати практичне виконання на музичному інструменті обраних музичних творів окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

15. Зробити виконавський аналіз обраних музичних творів, що вивчаються.

16. Ознайомитись з п'єсами, наближеними за образним змістом й музичною формою до обраних музичних творів, що вивчаються.

17. Прослухати різні інтерпретації обраних музичних творів., що вивчаються й надати порівняльний аналіз.

18. Відпрацювати практичне виконання на музичному інструменті обраних музичних творів двома руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

Література до теми:

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.
2. Власов В. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посіб. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. 44 с.
3. Власов В. Джазові мініатюри для баяна (акордеона). Видавництво : Самвидав. 2001. 16 с.
4. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.
5. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.
6. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.
7. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.
8. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К.: Муз. Україна, 1997. 120 с.
9. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.
10. Жигінас Т.В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності : навч.-метод. посіб. К. 2014. 178 с.
11. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин : НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.

12. Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / О. І. Стріхар, Л. С. Аристова, Л. Л. Васильєва, І. В. Щербак та ін. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2016. 300 с.
13. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
14. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.
15. Семешко А. А. Виконавська майтерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.
16. Щербак І. В. Технологічний процес розкриття художнього образу музичного твору майбутніми вчителями музичного мистецтва. *Мистецька освіта : історія, теорія, технології : зб.наук.праць. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди. 2016. С. 166–173.*
17. Shcherbak I. V. The technological process for the image disclosure in a musical composition by the future musical art teachers. *World Science. Warsaw, Poland. 2017. Vol. 3, № 12(28) P. 14–18.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Скільки ременів для гри є в конструкції баяну та акордеону?

- а) жодного;
- б) 1;
- в) 2;
- г) 3;
- д) 4.

2. Яку клавішу треба брати за основний орієнтир на лівій клавіатурі баяну та акордеону?

- а) «Сі»;
- б) «Ре»;
- в) «Соль»;
- г) «Фа»;
- д) «До».

3. Скільки рядів є в лівій клавіатурі баяну або акордеону?

- а) 5 незалежно від конструкції;
- б) 5 або 6 залежно від конструкції;
- в) 6 або 7 залежно від конструкції;
- г) 3 або 4 залежно від конструкції;
- д) 6 незалежно від конструкції.

4. Чим з'єднані права і ліва половина баяна та акордеону?

- а) ременем;
- б) міхом;
- в) грифом;
- г) гвинтами;
- д) мідними планками.

5. За допомогою чого виконується зжим та розжим міху на баяні та акордеоні?

- а) правої руки;

- б) лівої руки;
- в) правої ноги;
- г) лівої ноги;
- д) обох ніг.

6. Як називається другий ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) основний;
- б) головний;
- в) другий;
- г) допоміжний;
- д) мажорний.

7. Як слід сидіти на стільці під час гри на баяні та акордеоні?

- а) на всьому стільці опершись на спинку;
- б) на всьому стільці;
- в) на 1/2 частині;
- г) на 1/3 частині;
- д) на 1/4 частині.

8. Як позначаються мажорні акорди лівої руки в нотному тексті?

- а) D;
- б) M;
- в) Маж.;
- г) Б;
- д) А.

9. За допомогою чого змінюється динаміка звуку на баяні або акордеоні?

- а) комплексного підходу;
- б) сили натискання клавіш в правій клавіатурі;
- в) інтенсивності руху міху;
- г) сили натискання клавіш в лівій клавіатурі;
- д) швидкості гри.

10. За яким принципом розташовані басы лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) по кварто-квінтовому колу;
- б) підряд;
- в) по хроматизмам;
- г) по малим терціям;
- д) по великих секундах.

11. Де знаходиться великий палець правої руки під час гри на баяні або акордеоні?

- а) позаду грифа;
- б) збоку грифа;
- в) над клавішами;
- г) притиснутий к долоні;
- д) піднятий уверх.

12. Як називається третій ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) третій ряд;
- б) мінорний;
- в) мажорний;
- г) основний;
- д) басовий.

13. Як позначаються мінорні акорди лівої руки в нотному тексті?

- а) m;
- б) M;
- в) m3;
- г) ум;
- д) мін..

14. Скільки наплічних ременів для гри є в конструкції баяну та акордеону?

- а) жодного;
- б) 1;
- в) 2;

г) 3;

д) 4.

15. По якому принципу розташовані кнопки в правій клавіатурі баяна?

а) по хроматизму в 3 ряди;

б) по рядам;

в) по тонам в 3 ряди;

г) по кварто-квінтовому колу;

д) по великим терціям.

16. Як називається перший ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

а) перший ряд;

б) малий ряд;

в) допоміжний ряд;

г) основний;

д) акордовий.

17. Яка інтервальна відстань між 2 кнопками 1 ряду на баяні?

а) мала секунда;

б) велика секунда;

в) мала терція;

г) велика терція;

д) кварта.

18. Як позначаються домінант-септакорди лівої руки в нотному тексті?

а) Д;

б) D;

в) D7;

г) Д-С;

д) 7.

19. Назвіть, які ноти знаходяться в першому ряду правої клавіатури баяна?

а) сі, ре, фа, соль дієз;

б) мі, соль, ля дієз, до дієз;

в) ля, до, ре дієз, фа дієз;

г) сі бемоль, ре бемоль, мі, соль;

д) до, мі бемоль, фа, ля.

20. До якого музичного інструменту за тембром наближається баян та акордеон?

а) скрипки;

б) фортепіано;

в) органу;

г) саксофону;

д) трембіти.

21. З якого штриха краще починати навчання гри на баяні або акордеоні?

а) legato;

б) non legato;

в) staccato;

г) legatissimo;

д) markato.

22. Якому виду туше відповідає дане визначення: «Палець м'яко натискає клавішу, плавно занурюючи її до упору»?

а) натиск;

б) удар;

в) поштовх;

г) ковзання;

д) жодному.

23. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Зв'язна гра»?

а) Legatissimo;

б) Legato;

в) Portato;

г) Tenuto;

д) Detache.

24. Як називається четвертий ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?
- а) четвертий ряд;
 - б) мінорний;
 - в) мажорний;
 - г) основний;
 - д) додатковий.
25. Як позначаються зменшенні септакорди лівої руки в нотному тексті?
- а) M3;
 - б) m;
 - в) U7;
 - г) У;
 - д) Б.
26. Якому прийому гри міхом відповідає дане визначення: «Виконується швидким рівномірним чергуванням розжиму та зжиму»?
- а) тремоло;
 - б) рикошет;
 - в) вібрато;
 - г) пунктирний рух;
 - д) ривок.
27. Скільки лівих ременів для гри є в конструкції баяну та акордеону?
- а) жодного;
 - б) 1;
 - в) 2;
 - г) 3;
 - д) 4.
28. Назвіть, які ноти знаходяться в другому ряду правої клавіатури баяна?
- а) ре, фа, ля бемоль, до бемоль;
 - б) ля, до, мі бемоль, соль бемоль;
 - в) мі, соль, сі бемоль, ре бемоль;
 - г) сі, ре, фа, соль дієз;

д) до, мі бемоль, фа, ля.

29. Що є найхарактернішою ознакою баяну та акордеону, що визначає виразальну інтонаційність, яка наближує їх до емоційної чутливості людського голосу?

- а) співучість звучання;
- б) ведення міху;
- в) тембральне звучання;
- г) наявність регістрів;
- д) конструкція інструменту.

30. До якого музичного інструменту за фактурними можливостями наближається баян та акордеон?

- а) скрипки;
- б) фортепіано;
- в) органу;
- г) саксофону;
- д) трембіти.

31. Якому виду туше відповідає дане визначення: «Передує замахом пальця, кисті або того й іншого разом»?

- а) натиск;
- б) удар;
- в) поштовх;
- г) ковзання;
- д) жодному.

32. Як називається п'ятий ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) п'ятий ряд;
- б) септакордний;
- в) домінантсептакордний;
- г) мінорний;
- д) мажорний.

33. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Незв'язна гра. Частина тону, що звучить, може бути різною по тривалості, але не менше половини зазначеної тривалості (тобто час, який звучить, має бути, як мінімум, рівний тому, що не звучить)»?

- а) Markato;
- б) Non legato;
- в) Staccato;
- г) Martele;
- д) Staccatissimo.

34. Назвіть, які ноти знаходяться в третьому ряду правої клавіатури баяна?

- а) мі, соль, ля дієз, до дієз;
- б) сі, ре, мі дієз, соль дієз;
- в) ля, до, ре дієз, фа дієз;
- г) мі, соль, сі бемоль, ре бемоль.

35. Як називається шостий ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) зменшених акордів;
- б) шостий ряд;
- в) септакордний;
- г) домінантсептакордний;
- д) додатковий.

36. До якого музичного інструменту за гнучкістю динамічної шкали наближається баян та акордеон?

- а) скрипки;
- б) фортепіано;
- в) органу;
- г) саксофону;
- д) трембіти.

37. Якому виду туше відповідає дане визначення: «Палець швидко занурює клавішу до упору і швидким кистьовим рухом відштовхується від неї»?

- а) натиск;
- б) удар;
- в) поштовх;
- г) ковзання;
- д) жодному.

38. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Вищий ступінь зв'язної гри»?

- а) Legatissimo;
- б) Legato;
- в) Portato;
- г) Tenuto;
- д) Detache.

39. До якого виду техніки належить акордова?

- а) акордової;
- б) крупної;
- в) складної;
- г) триголосної;
- д) базової.

40. Які з перелічених українських композиторів писали музику для баяну та акордеону?

- а) М.Чайкін, М.Різоль, І.Яшкевич;
- б) М.Лисенко, М.Леонтович, К.Стеценко;
- в) Ю.Щуровський, І.Беркович, Л.Лагодюк;
- г) Й.Бах, В.Моцарт, Л.Бетховен;
- д) П.Чайковський, М.Римський-Корсаков, М.Мусоргський.

41. Якому прийому гри міхом відповідає дане визначення: «Виконується рівномірним чергуванням ударів верхньою частиною міху та нижньою»?

- а) тремоло;
- б) рикошет;
- в) вібрато;
- г) пунктирний рух;
- д) ривок.

42. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Незв'язна, підкреслена гра. Виконується активним ударом пальця та ривком міха»?

- а) Markato;
- б) Non legato;
- в) Staccato;
- г) Martele;
- д) Staccatissimo.

43. З якого виду поліфонії краще починати вивчення поліфонічних творів на баяні або акордеоні?

- а) з надголосочної;
- б) з підголосочної;
- в) з одноголосочної;
- г) з двоголосочної;
- д) з імітаційної.

44. Якому прийому гри міхом відповідає дане визначення: «Виконується дрібними поштовхами впливаючи на міх, домогтися зміни інтенсивності подачі повітря в резонаторні отвори»?

- а) тремоло;
- б) рикошет;
- в) вібрато;
- г) пунктирний рух;
- д) ривок.

45. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Витримуючи звуки точно у відповідності до заданої тривалості та сили динаміки»?

- а) Legatissimo;
- б) Legato;
- в) Portato;
- г) Tenuto;
- д) Detache.

46. Скільки єсть позицій при грі на правій клавіатурі баяну?

- а) 1;
- б) 2;
- в) 3.

47. Які основні видів поліфонії?

- а) інвенція, fuga, прелюдія; канон;
- б) арія, менует, гавот, сарабанда, куранта;
- в) підголосочна, контрастна, імітаційна.

48. Які поліфонічні твори належать до імітаційного виду?

- а) канон, інвенція, fuga;
- б) пісня, танець, марш;
- в) менует, жига, гавот.

49. Що таке поліфонія?

- а) Поліфонія – це багатоголосся;
- б) Поліфонія – це багатоголосся, де дуже багато голосів;
- в) Поліфонія – це багатоголосся, де кожен голос розвивається самостійно.

50. Скільки октав в правій клавіатурі баяну?

- а) мала, 1, 2, 3;
- б) мала, 1, 2, 3, 4;
- в) мала, 1, 2, 3, 4, 5.

51. Граючи арпеджіо до мажор, в якій позиції знаходиться права рука баяніста?

- а) в першій;
- б) в другій;
- в) в третій.

52. Граючи арпеджіо соль мажор, в якій позиції знаходиться права рука баяніста?

- а) в першій;
- б) в другій;
- в) в третій.

53. За допомогою чого змінюється динаміка звуку на баяні?

- а) комплексного підходу;
- б) сили натискання клавіш;
- в) інтенсивності руху міху.

54. Зміна темпу – це

- а) агогіка;
- б) динаміка;
- в) прискорення чи сповільнення.

55. Виділити один з голосів в поліфонічній тканині

- а) неможливо;
- б) можливо за допомогою артикуляції;
- в) можливо за допомогою сили звуку.

56. На скільки етапів поділяється робота над музичним твором ?

- а) 3;
- б) 5;
- в) 2;
- г) 1;
- д) не поділяється.

57. Що означає «rubato» ?

- а) прискорення темпу;
- б) уповільнення темпу;
- в) ритмічно вільне виконання твору;
- г) невеликі відхилення темпу;
- д) жодної вірної відповіді.

58. Напрямок у інструментальній педагогіці в якому сенс полягає в багаторазовому повторенні пасажів та завченню твору?

- а) механічний;
- б) анатомо-психологічний;
- в) психо-технічний;
- г) психологічний;
- д) жодної вірної відповіді.

59. Цей вид техніки застосовується у всіх випадках, коли потрібен «щільний» звук і чіткість. Потрібна взаємодія всіх ланок руки.

- а) техніка martellato;
- б) перлинна техніка;
- в) техніка leggiero;
- г) техніка пальцевого glissando;
- д) жодної правильної відповіді.

60. Сонатна форма, це:

- а) невелика соната;
- б) форма музичного твору, заснована на розвитку трьох контрастних тем у різних тональностях;
- в) форма музичного твору, яка складається з трьох або чотирьох частин;
- г) музична форма, що складається із трьох основних розділів, де в першому розділі протиставляються головна й побічна теми, у другому ці теми розвиваються, у третьому повторюється експозиція з тональними (і, можливо, іншими) змінами;

д) форма музичного твору, заснована на розвитку однієї теми у різних тональностях.

61. В основі імітаційного виду поліфонії лежить:

- а) розвиток головного голосу;
- б) самостійний розвиток кожного голосу;
- в) послідовне проведення у різних голосах однієї мелодичної лінії;
- г) парне проведення голосів;
- д) контрастне проведення голосів.

62. Помірні темпи, це:

- а) comodo, moderato, andantino;
- б) allegretto, adagio, vivacissimo;
- в) veloce, sempre, stretto;
- г) allargando, allegretto, grave;
- д) sempre, adagio, vivacissimo.

63. При розучуванні твору, що допоможе швидше подолати технічні труднощі?

- а) знання життя та творчості композитора;
- б) гарна музична пам'ять;
- в) прослуховування у запису твору;
- г) вірна аплікатура;
- д) жодної вірної відповіді.

64. Прийоми техніки martellato, перлинної (jeu perle), leggiero, мелодичної, пальцеве glissando відносяться до:

- а) дрібної техніки;
- б) великої техніки;
- в) мелізму;
- г) гамоподібних вправ;
- д) жодної вірної відповіді.

65. Варіації, це:

- а) музична форма, у якій рефрен, чергуюсь з епізодами різного змісту, повторюється декілька разів;
- б) інструментальна п'єса;
- в) музичний твір, у якому основна тема зазнає різноманітних змін;
- г) форма музичного твору, заснована на розвитку трьох контрастних тем у різних тональностях;
- д) форма музичного твору, заснована на розвитку однієї теми у різних тональностях.

66. Розбір музичного тексту твору спрямований на:

- а) з'ясування деталей твору;
- б) охоплення твору в цілому;
- в) гру без зупинок, у темпі;
- г) одиничне прочитання тексту музичного твору;
- д) гру у повільному темпі, без зупинок.

67. Назвіть повільні темпи:

- а) largo, grave, lento;
- б) andante, vivo, molto;
- в) adagio, presto, lento;
- г) grave, lento, vivo;
- д) presto, lento, vivace.

68. На якому етапі відбувається детальна робота над текстом твору?

- а) 3;
- б) 5;
- в) 2;
- г) 1;
- д) жодної вірної відповіді.

69. Механізм який дозволяє музиканту організувати себе в темпі:

- а) камертон;
- б) тюнер;
- в) метроном;
- г) годинник;
- д) жодної вірної відповіді.

70. Що означає слово «уртекст»:

- а) відкоректований текст;
- б) оригінальний текст автора;
- в) текст без позначок темпу та штрихів;
- г) текст з позначками темпу та штрихів;
- д) жодної вірної відповіді.

71. Цей вид техніки створює в звуці враження дзвінкості, округлості. Пальці тут більш самостійні, так як їх сили достатньо для вилучення такої якості звуку. Його можна досягти чіпкими «хапальними» рухами ковзання пальців під долоню:

- а) техніка *martellato*;
- б) перлинна техніка;
- в) техніка *leggiero*;
- г) техніка пальцевого *glissando*;
- д) жодної правильної відповіді.

72. Назвіть види виконавської інструментальної техніки:

- а) фігураційна;
- б) гамоподібна;
- в) дрібна, фігураційна;
- г) дрібна, велика;
- д) жодної вірної відповіді.

73. Техніка в якій легкі удари менш закруглених пальців. Пальці як би злегка «поплескують» по клавішах легкими розмахами рухами:

- а) техніка *martellato*;
- б) перлинна техніка;
- в) техніка *leggiero*;
- г) техніка пальцевого *glissando*;
- д) жодної правильної відповіді.

74. Одночасне виконання ритмічних рисунків з різним поділом метричної долі:

- а) поліладовість;
- б) поліметрія;
- в) поліритмія;
- г) пунктирний ритм;
- д) жодної правильної відповіді.

75. Назвіть терміни, що використовують для сповільнення темпу:

- а) *stretto, ritenuto, animando*;
- б) *allargando, sempre, grave*;
- в) *rallentando, slentando, ritenuto*;
- г) *adagio, presto, lento*;
- д) *presto, lento, vivace*.

76. Етюд, це:

- а) музичний твір у вільній формі;
- б) вправа для розвитку виконавської (головним чином інструментальної) техніки;
- в) лірична п'єса;
- г) вид фактури, який полягає в одночасному виконанні кількох самостійних мелодичних ліній (голосів);
- д) тип багатоголосся.

77. Техніка в якій не вимагається виразності кожної ноти. Основним завданням є прагнення до останньої ноти пасажу, що створює враження *glissando*. Для такої техніки застосовують ковзання пальців по клавішах без підйому і розмаху:

- а) техніка martellato;
- б) перлинна техніка;
- в) техніка leggiero;
- г) техніка пальцевого glissando;
- д) жодної правильної відповіді.

78. Одночасне виконання різних розмірів у творі:

- а) поліладовість;
- б) поліметрія;
- в) поліритмія;
- г) пунктирний ритм;
- д) жодної правильної відповіді.

Формат закритого типу з множинним вибором

79. Визначте повільні темпи:

- а) Largo;
- б) Allegretto;
- в) Vivace;
- г) Lento;
- д) Adagio.

80. Визначте акорди, які розташовані у лівій клавіатурі баяну та акордеону:

- а) мінорні;
- б) мажорні;
- в) квінтсекстакордні;
- г) домінантсептакордні;
- д) терцквартакордні.

81. Визначте позначення тихої динаміки:

- а) ff;
- б) mP;
- в) f;

- г) Р;
- д) РР.

82. До основних частин в пристрої баяну або акордеону відносять:

- а) корпус;
- б) гриф;
- в) міх;
- г) педаль;
- д) ремені.

83. Визначте, які ряди відносяться до лівої клавіатури баяну або акордеону?

- а) основний ряд;
- б) мінорний ряд;
- в) допоміжний ряд;
- г) крайній ряд;
- д) мажорний ряд.

84. Які ноти знаходяться в першому ряду правої клавіатури баяна?

- а) фа дієз;
- б) соль дієз;
- в) ля;
- г) сі бемоль;
- д) до.

85. До основних позначень лівої клавіатури баяну або акордеону в нотах відносять:

- а) А;
- б) Б;
- в) В;
- г) М;
- д) 7.

86. Які з перелічених українських композиторів писали музику для баяну та акордеону?

- а) М.Чайкін;
- б) М.Лисенко;
- в) М.Різоль;
- г) Й.Бах;
- д) І.Яшкевич.

87. До основних видів поліфонії відносять:

- а) підголосочна;
- б) контрастна;
- в) імпровізаційна;
- г) варіаційна;
- д) імітаційна.

88. До основних видів туше при грі на баяні або акордеоні відносять:

- а) ковзання;
- б) відскок;
- в) поштовх;
- г) удар;
- д) натиск;

89. До основних прийомів гри міхом на баяні або акордеоні відносять:

- а) ривок;
- б) пунктирний рух;
- в) піцикато;
- г) вібрато;
- д) рикошет;
- ж) тремоло.

90. До основних етапів утворення звуку при грі на баяні або акордеоні відносять:

- а) атака звуку;
- б) стаціонарна його частина;

- в) розкриття звуку;
- г) закінчення звуку;
- д) зняття звуку.

91. Грати на бані або акордеоні можна:

- а) сидячи;
- б) бігаючи;
- в) стоячи;
- г) стрибаючи;
- д) рухаючись.

92. Визначте основні функції лівої руки в баяні або акордеоні:

- а) стискає міх;
- б) натискає клавіші;
- в) розтискає міх;
- г) регулює темп;
- д) пересувається уздовж клавіатури.

93. Визначте основні види стрибків руки при грі на баяні або акордеоні:

- а) стрибок плечем;
- б) стрибок пальцем;
- в) стрибок коліном;
- г) стрибок пензлем;
- д) стрибок передпліччям.

94. До основних етапів утворення звуку при грі на баяні або акордеоні відносять:

- а) атака звуку;
- б) стаціонарна його частина;
- в) розкриття звуку;
- г) закінчення звуку;
- д) зняття звуку.

Формат відкритого типу з простою відповіддю

95. Ліва рука баяніста або акордеоніста керує _____, фізичне навантаження на яку у грі надзвичайно велике.
96. Основними прийомами гри _____ являються розжим та сжим.
97. Гра етюдів є необхідним матеріалом для розвитку _____ баяніста або акордеоніста.
98. Обумовлений конкретним образним змістом характер звучання, що отримується в результаті певної артикуляції називається _____.
99. Найбільш зручний вибір пальців при грі на музичному інструменті називається _____.
100. Аргентинський композитор _____ *написав відомий твір «Лібертанго».*
101. Сполучення крещендо з димінундо у звуці, який триває, називається _____.
102. У нотах для акордеона _____ позначаються над нотним станом крапками у колі, розділеному на три частини.
103. При засвоєнні правої й лівої клавіатури необхідно розвивати навички слухо-рухової _____, яка дозволяє грати без візуального контролю за клавіатурою.
104. Виділення звука на тлі інших за умов повного збереження його тривалості називається _____.
105. Дихання баяну або акордеону, їх легені – це _____.
106. Поєднання різних штрихів з частим їх чергуванням називається _____ штрихами.

Формат тестових питань на встановлення відповідності

107. Установіть відповідність між тональністю та ключовими знаками, які вона має:

а) До мажор	—
б) Соль мажор	фа#
в) Ре мажор	фа# до#
г) Ля мажор	фа# до# соль#
д) Сі мінор	фа# до# фа# до# соль# ре# фа#

108. Установіть відповідність між назвами штрихів та їх позначеннями:

а) legato	зв'язно;
б) staccato	уривчасто;
в) non legato	не зв'язно;
г) marcato	виділяючи; перенесення; дуже уривчасто.

109. Установіть відповідність між тональністю та ключовими знаками, які вона має:

а) Фа мажор	сі бемоль
б) Сі бемоль мажор	сі бемоль мі бемоль
в) Мі бемоль мажор	сі бемоль мі бемоль ля бемоль
г) Ля бемоль мажор	сі бемоль мі бемоль ля бемоль ре бемоль
д) Ре мінор	сі бемоль сі бемоль мі бемоль сі бемоль мі бемоль ля бемоль ре бемоль

110. Установіть відповідність між позначеннями динаміки та їх назвами:

- | | |
|-------|--------------------|
| а) mf | не дуже голосно; |
| б) mp | не дуже тихо; |
| в) f | голосно; |
| г) sf | раптове посилення; |
| д) ff | дуже голосно; |
| | дуже тихо; |
| | посилуючи. |

111. Установіть відповідність між позначеннями динаміки та їх назвами:

- | | |
|---------------|--------------------|
| а) crescendo | посилуючи; |
| б) piu forte | голосніше; |
| в) diminuendo | послаблюючи; |
| г) sforzando | раптове посилення; |
| | послаблюючи; |
| | згасаючи; |

СЛОВНИК ІНОЗЕМНИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ

А

A cadenca – (а каденца) – в характері каденції.

A poco a poco – (а поко а поко) – поступово.

A tempo – (а темпо) – попередній темп.

Accelerando – (аччелерандо) – прискорюючи.

Accento – (ачченто) – акцент, наголос.

Accordando – (аккордандо) – узгоджуючи.

Accrescendo – (аккрешендо) – посилюючи звук.

Ad libitum – (ад лібітум) – на свій розсуд.

Adagio – (ададжо) – спокійно, повільно.

Adagio assai – (ададжо ассаї) – дуже повільно.

Addolorando – (аддольорандо) – журливо, скорботно, сумно.

Adirato – (адірато) – гнівно, сердито.

Affeto, cjn affeto – (аффето, кон аффето) – почуття, з почуттям.

Agevole – (аджеволе) – легко, невимушено.

Agitato – (аджитато) – тривожно, стурбовано.

Allegretto – (алєгретто) – повільніше.

Allegro – (аллегро) – весело, швидко, життєрадісно.

Andante – (анданте) – помірно.

Andantino – (андантіно) – скоріше.

Animato – (анімато) – піднесено.

Assai – (accaì) – дуже, вельми.

Austero – (аустеро) – суворо.

В

Ballare – (балкаре) – танцювати.

Barbaro – (барбаро) – дико, варварськи.

Bellico – (беліко) – мужньо.

Benepiacido – (бенеплачідо) – за бажанням.

Breve – (бреве) – коротко.

Brillante – (бріллянте) – блискуче.

Bussando – (бусандо) – вистукуючи.

C

Calando – (каландо) – затихаючи.

Cancone – (канцоне) – пісня.

Canoro – (каноро) – співуче.

Cantabile – (кантабіле) – співучо, наспівно.

Cantando – (кантандо) – співуче, наспівно.

Capriccio – (капріччіо) – каприз, примха.

Codetta – (кодетта) – мала кода, кінцівка.

Colla parte – (колла парте) – разом з партією.

Come sopra – (come sopra) – в початковому темпі.

Comodo – (комодо) – зручно.

Comosso – (комоссо) – схвилювано.

Con amore – (кон а море) – з любов'ю, ніжно.

Con anima – (кон аніма) – з душею.

Con brio – (кон бріо) – живо, весело.

Con energia – (кон енерджія) – енергійно.

Con gusto – (кон густо) – зі смаком.

Con passione – (кон пассіоне) – пристрасно.

Corto – (корто) – коротко.

Crescendo – (крещендо) – збільшуючи силу звука.

Cupo – (купо) – глухо.

D

Da capo – (да капо) – з початку.

Deciso – (дечізо) – рішуче, енергійно.

Decrescendo – (декрещендо) – зменшуючи звук.

Delicamente – (делікатаменте) – витончено, вишукано, ніжно.

Determinato – (детермінато) – рішуче.

Di bravura – (ді бравура) – сміливо.
Di molto – (ді мольто) – дуже, багато.
Diminuendo – (дімініуендо) – поступово зменшуючи силу звука.
Disperato – (дісперато) – невтішно.
Distinto – (дістінто) – ясно, точно.
Dolce – (дольче) – ніжно, ласкаво.
Dolente – (доленте) - жалібно, жалісно.
Dolente – (доленте) – жалібно, скорботно.
Dolore, doloroso – (дольоре, дольорозо) – сумно, журливо.

E

Energico – (енерджіко) – енергійно, рішуче.
Equale – (екуале) – рівно, однаково.
Eroico – (ероіко) – героїчно.
Esaltato – (езальтато) – екзальтовано, збуджено.
Espirando – (еспірандо) – замираючи.
Espressivo – (еспрессіво) – виразно, експресивно.

F

Fantastico – (фантастіко) – фантастично, примхливо.
Febbrilmente – (фебрільменте) – живо, збуджено.
Fermo – (фермо) – твердо.
Feroce – (фероче) – дико, шалено.
Fioco – (фіоко) – глухо, хрипло.
Forte – (форте) – сильно, голосно.
Francamente – (франкаменте) – сміливо, вільно.
Frivolo – (фрі воло) – поверхнево.
Fugato – (фугато) – уривок у вигляді фуги.
Fugetta – (фугетта) – мала фуга.
Funesto – (фунесто) – скорботно.
Fuoco, con fuoco – (фуоко, кон фуоко) - вогонь, полум'яно, пристрасно.
Furioso – (фурьозо) – люто, несамовито.

G

Gagliardo – (гальярдо) – сильно, бурхливо.

Gallant – (галланте) – витончено.

Gemere – (джемере) – скорботно.

Giocoso – (джокозо) – грайливо.

Grave – (граве) – поважно, серйозно, суворо.

Grazioso – (граціозо) – граціозно.

H

Hallen – (халлен) – звучати.

I

Image – (імаж) – образ.

Imperioso – (імперйозо) – владно.

Impeto – (імпето) – стрімко.

Imponente – (імпоненте) – переконуючи.

Improvviso – (імпровізо) – несподівано.

In disparte – (ін діспарте) – окремо.

Invariabile – (інваріабіле) – незмінно.

Irato, conira – (ірато, коніра) – гнівно.

L

Lagrimoso – (лягрімозо) – журливо, скорботно.

Lamento – (ламенто) – плач, ридання.

Largetto – (ларгетто) – швидше, ніж *largo*, але повільніше, ніж *andante*.

Largo – (лярго) – широко, повільно.

Legato – (легато) – пов'язано.

Leggiadro – (леджадро) – витончено.

Leggiero – (леджъєро) – легко.

Lento – (ленто) – повільно.

Lirico – (ліріко) – лірично.

Lungo trillo – (люнго тріллю) – довга трель.

M

Maestoso – (маестозо) – урочисто, велично.

Marcato – (маркато) – підкреслено.

Marciale – (марчьяле) – подібно до маршу.

Meno – (мено) – менше.

Mezzo – (меццо) – середина.

Misterioso – (містерйозо) – містично.

Mistico – (містіко) – містично.

Moderato – (модерато) – помірно, стримано.

Molto – (мольто) – дуже, багато.

Morendo – (морендо) – завмираючи.

Mosso – (мосссо) – жваво, рухливо.

Moto – (мото) – рух, прискорення темпу.

N

Nervoso – (нервозо) – нервово.

Non legato – (нон легато) – окремо.

Non molto – (нон мольто) – не дуже.

Non tanto(troppo) – (нон танто(троппо) – не дуже.

O

Ostinato – (остінато) – уперто, невідступно.

P

Pacatamente – (пакатамент) – спокійно, рівно.

Patetico – (патетіко) – патетично.

Pesante – (пезанте) – важко.

Piano – (пьяно) – тихо.

Piccolo – (пікколо) – малий.

Piu – (пью) – більше.

Placido – (плячідо) – тихо, спокійно.

Poco – (поко) – трохи, небагато.

Poco a poco – (поко а поко) – помалу, поступово.

Poco meno – (поко мено) – трохи менше.

Porlando – (парляндо) – говіркою.

Possibile – (поссібіле) – можливо.

Presto – (престо) – стрімко, швидко.

Q

Quasi – (куазі) – як би, наче.

R

Rallentando – (ралєнтандо) – уповільнюючи.

Rilasciando – (рілашандо) – затримуючи.

Rinforzando – (рінфорцандо) – раптово посиляючи.

Risoluto – (різолюто) – рішуче.

Ritenuto – (рітенуто) – поступово затримуючи.

Rubato – (рубато) – вільно поводитися з темпом і ритмом для виразності виконання.

S

Scherco – (скерцо) – жарт.

Scherzando – (скерцандо) – грайливо.

Scorrendo – (скорендо) – плавно.

Semplice, con semplicità – (семпліче, кон семплічіта) – просто, з простотою.

Sempre – (семпре) – завжди, постійно, весь час.

Sensibile – (сенсібіле) – з почуттям, зворушливо.

Sentimento – (сентименто) – почуття.

Sentito – (сентіто) – зворушливо, схвилювано.

Senza – (сенца) – без.

Sforzando – (сфорцандо) – несподіваний акцент.

Smorzando – (сморцандо) – завмираючи, слабнути.

Sonoro – (соноро) – звучно, голосно, дзвінко.

Sopra – (сопра) – на, згори.

Sordamente – (сордаменте) – глухо.

Sostenuto – (состенуто) – стримано, зосереджено.

Sotto voce – (сотто воче) – напівголосно.

Stretto – (стретто) – прискорено.

Stringendo – (стрінджендо) – поступово прискорюючи.

Subito – (субіто) – раптово, одразу.

T

Tardanto – (тардандо) – уповільнюючи.

Temperato – (температо) – помірно.

Tempo comodo – (темпо comodo) – помірний темп.

Tempo giusto – (темпо джьюсто) – відповідний темп.

Tenebros – (тенебросо) – таємничо, похмуро.

Tenuto – (тенуто) – витримано.

Tosto – (тосто) – скоро.

Tragico – (тражіко) – трагічно.

Tranquille – (транквілла) – спокійно.

Tremolo – (тремоло) – тремоло.

Triviale – (трівіале) – вульгарно.

Troppo – (троппо) – занадто.

U

Uno corda – (уно корда) – на одній струні, нажати ліву педаль.

Un poco – (ун поко) – небагато, трохи.

Una corda – (уна корда) – «на одній струні», взяти ліву педаль.

Unitamente – (унітаменте) – узгоджено.

V

Vibrato – (вібрато) – вібруючи.

Vivace – (віваче) – швидко, жваво.

Vivo – (віво) – жваво.

Voce – (воче) – голос.

ФОРМИ РОБОТИ ТА КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ

Рейтинговий контроль знань студентів здійснюється за 100-бальною шкалою:

Шкала оцінювання: національна та ECTS

ОЦІНКА ECTS	СУМА БАЛІВ	ОЦІНКА ЗА НАЦІОНАЛЬНОЮ ШКАЛОЮ	
		екзамен	залік
A	90-100	5 (відмінно)	5/відм./зараховано
B	80-89	4 (добре)	4/добре/зараховано
C	65-79		
D	55-64	3 (задовільно)	3/задов./зараховано
E	50-54		
FX	35-49	2 (незадовільно)	не зараховано

Форми поточного та підсумкового контролю. Комплексна діагностика знань, умінь і навичок студентів із дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання» акордеон/баян здійснюється на основі результатів проведення поточного й підсумкового контролю знань (КР).

Завданням поточного контролю є систематична перевірка розуміння та засвоєння програмового матеріалу, уміння самостійно опрацьовувати нотні тексти, створення художнього образу музичних творів, вивчення напам'ять музичних творів, здатності публічно виконувати вивчений музичний репертуар.

Форми поточного контролю: перевірка за виконання індивідуальних, практичних і самостійних завдань до кожного кредиту, контрольних робіт, ректорських контрольних робіт, тестових завдань; проведення контрольного уроку, академічного концерту, конкурсу.

Завданням підсумкового контролю є перевірка глибини засвоєння студентом програмового матеріалу.

Форми підсумкового контролю: залік, іспит, державний іспит.

Стартовий контроль застосовується для перевірки вихідного рівня знань і навичок студента перед початком викладання навчальної дисципліни.

Стартовий контроль з курсу «Інструментальне виконавство з методикою викладання» акордеон/баян проводиться на першому занятті і поділяється на теоретичну і практичну частину.

Теоретична частина стартового контролю проходить у вигляді співбесіди і має за мету виявити обізнаність студента у питанні історії виникнення музичного інструменту, етапах його розвитку та загальної інформації, яка відома про інструмент. Перевіряється розуміння студентом виразних можливостей музичного інструменту, його належність до певних форм музикування і використання у музичній практиці. Визначається рівень знань студента з питань музичної літератури для інструменту, знання бібліографії, методичних праць, кращих виконавців, репертуару.

Практична частина стартового контролю виявляє:

- правильність постановки рук і звуковидобування;
- орієнтування в клавіатурі музичного інструменту;
- ступінь володіння технічними навичками гри на інструменті;
- читання нот з аркуша;
- підбір по слуху.

Поточний контроль здійснюється на індивідуальних (I-IV курси), лекційних (I-II курси), практичних (I-IV курси) заняттях протягом всього курсу навчання і має за мету перевірку засвоєння студентами кредитів навчальної дисципліни та виховання у студентів постійного прагнення до самовдосконалення.

Основні принципи поточного контролю:

- перевірка якості засвоєння студентом теоретичного матеріалу;
- перевірка виконання практичного завдання із гри на інструменті соло та в ансамблі;
- прищеплення навичок самоконтролю за якістю виконання;
- розвиток навичок читання нот з аркуша;
- проведення відкритих занять кожного семестру.

Допуск до продовження навчання у наступному семестрі отримують студенти, які під час семестрового контролю отримали позитивні оцінки. Навчальні дисципліни, з яких студент отримав незадовільну оцінку у поточному семестрі, а також дисципліни наступного семестру, які є до них попередніми, включаються до індивідуального навчального плану студента на наступний навчальний рік.

Семестровий контроль проводиться у формі диференційованого заліку або іспиту в обсязі навчального матеріалу, визначеного навчальною програмою.

Педагогічний контроль здійснюється з дотриманням вимог об'єктивності, індивідуального підходу, систематичності й системності, всебічності та професійної спрямованості контролю.

Критерії оцінювання:

Студенту виставляється «відмінно» (90-100) :

Практика: студент виконує музичні твори що за складністю відповідають або перевершують програмні вимоги; демонструє артистизм, музичну особистість та дар емоційного впливу на слухача;

Теорія: відповіді студента демонструють бездоганні професійні навички у будь-яких формах роботи; вільне володіє набутими знаннями та навичками; письмові роботи виконує без помилок та недоліків.

Студенту виставляється «добре» (80-89):

Практика: студент при виконанні програми комплексно і впевнено використовує набуті піаністичні уміння та навички, впевнено оперує засобами музичної виразності, емоційне включення відповідає стилістиці творів.

Теорія: рівень засвоєння музично-теоретичного матеріалу досить високий; відповіді студента впевнені, виразні, грамотні, можливі одна-дві незначні неточності. Письмові роботи містять не більше однієї помилки.

Студенту виставляється «добре» (65-79:)

Практика: студент виконує програму згідно вимогам, стабільно, демонструє певні навички та уміння, але не володіє впевнено комплексом виконавських умінь

Теорія: студент демонструє стійкі навички та вміння в усіх формах роботи, але має окремі недоліки в усних відповідях, допускає деякі неточності у рефератах.

Студенту виставляється «задовільно» (55-64):

Практика: Програма за рівнем в цілому відповідає вимогам, студент демонструє певні професійні навички, але є помітні недоліки втілення форми творів, неякісна педалізація, одноманітне звуковидобування, текстові помилки.

Теорія: студент виявив недосконало сформовані уміння та навички; може виконувати основні форми роботи на середньому рівні якості: Письмові роботи(реферати) виконує (на 30 %) або зі значною кількістю помилок (6-7).

Студенту виставляється «задовільно» (50-54):

Практика: студент демонструє не достатньо належну форми виконання програми, не володіє необхідними професійними навичками для її втілення; форма виступу задовільна.

Теорія: студент володіє незначною частиною тематичного матеріалу, виявляє дуже малу кількість знань, вмінь та навичок, внаслідок чого завдання виконуються частково і на низькому рівні. Письмові роботи (реферати) зроблені неповністю (на 20 %) з великою кількістю помилок.

Студенту виставляється «незадовільно» (35-49):

Практика: студент неспроможний виконати програму напам'ять.

Теорія: студент не має сформованих навичок слухового аналізу, не володіє необхідними теоретичними знаннями.

Відповідний розподіл балів, які отримують студенти за 3 крд.

Поточне оцінювання та самостійна робота								КР	Накопичувальні бали/сума
T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	20	300/100*
20	40	20	40	40	20	50	30	20	

***Примітка.** Коефіцієнт для іспиту – 0,6. Іспит оцінюється в 40 б.

Засоби діагностики

Засобами діагностики та методами демонстрування результатів навчання є: завдання до практичних занять, завдання для самостійної та індивідуальної роботи (зокрема виконання вправ, гам, арпеджіо, акордів, етюдів, танців, пісень, п'єс), презентації результатів досліджень, тестові завдання, контрольні роботи.

Методи навчання

Усний виклад матеріалу: наукова розповідь, спрямована на аналіз фактичного матеріалу, музично-теоретичний аналіз п'єси, вияв складностей теоретичного характеру, особливостей фактури, аплікатури; *пояснення* – вербальний метод навчання, за допомогою якого розкривається сутність певного явища, закону, процесу, дії, що сприяють усвідомленню студентами загального змісту і сутності музичного твору та особливостей його виконання: демонстративне виконання викладачем фрагментів або цілого музичного твору; *проблемне навчання*, дії, що пов'язані з практичним відпрацюванням та засвоєнням технічних та художніх навичок під час виконання музичного твору: читка з листа нового твору, багаторазове програвання, приспівування окремих місць, метро-ритмічне відпрацювання; *практично-евристичний метод* – творчі відкриття, характерне на завершальних стадіях роботи над музичним твором, коли при кожному практичному виконанні є поява створення неповторних образів індивідуального характеру, застосування незвичайних технічних прийомів виконання, індивідуальна інтерпретація музичного твору, виконання його окремих фрагментів, випробування нетрадиційних прийомів виконання.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АУДИТОРНОЇ ТА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Поліфонія

1. Барток Б. Менует До-мажор.
2. Бах І.С. «Арія», До-мажор.
3. Бах І.С. «Арія», Соль-мінор.
4. Бах І.С. «Жига», Ля-мажор.
5. Бах І.С. Сарабанда із сюїти Сі-бемоль мажор.
6. Глінка М. Поліфонічна п'єса Ре-мінор.
7. Гедіке А. Сарабанда Мі-мінор.
8. Крігер І.Ф. Менует Ля-мінор.
9. Регер М. «Прелюдія і fuga» с.99 №3 перекл. А.Онуфрієнко.

Велика форма

1. Вебер К.М. Сонатина До-мажор.
2. Вебер К. Анданте з варіаціями.
3. Й.Гайдн. Тема з симфонії Соль мажор.
4. Клементі М. Сонатини (за вибором).
5. Ф.Кулау. Тема з варіацій Соль-мажор.
6. Плейсльбель І. Сонатина Ре-мажор.
7. Різоль М. «Полька» варіації на тему українського танцю.
8. Чайкін М. «Концертна сюїта».
9. Яшкевич І. «Сонатина у старинному стилі», І ч.

П'єси

1. Бандура. Українська народна пісня.
2. Л.Бетховен. Бабак.
3. Й.Брамс. Колиска.
4. Гембера Г.«Менует».

5. М.Глінка. Вальс.
6. Глінка М. «Мазурка».
7. Х.Глюк. Мелодия.
8. Гуно Ш. Танок №3 з опери «Фауст».
9. Дибидиби. Українська народна пісня.
10. Жилін О. «Вальс».
11. І.Кальман. Вальс из оперети «Сильва».
12. Корольок. Українська народна пісня.
13. Кулау Ф. «Скерцо».
14. М.Лисенко. Колискова.
15. С.Майкапар. Вальс.
16. Л.Моцарт. Менует.
17. В.Моцарт. Полонез.
18. Моцарт В. «Менует».
19. На горі верба рясна. Українська народна пісня.
20. Налетіли журавлі. Українська народна пісня.
21. Ніч яка місячна. Українська народна пісня.
22. Ой, джигуне, джигуне. Українська народна пісня.
23. Ой, дзвони дзвонять. Українська народна пісня.
24. Ой, лопнув обруч. Українська народна пісня.
25. А.Пашкевич. Мамина вишня.
26. Польський танок обр. С.Чапкія.
27. В.Ребіков. Пісня.
28. Сонце низенько. Українська народна пісня.
29. Старовинна французська пісня.
30. Сусідка. Українська народна пісня.
31. А.Хачатурян. Вальс.
32. Чеська народна пісня «Ганнуся» обр. С.Чапкія.
33. Ф.Шуберт. Вальс.
34. Юцевич Є. «Гопак».

Етюди

1. Ю.Акимов. Етюд Ля-минор.
2. Б.Барток. Етюд До-мажор.
3. Б.Беньямінов. Етюд Ля-мінор.
4. Г.Беренс. Етюд № 5 До-мажор.
5. Г.Беренс. Етюд № 17 Соль-мажор.
6. Г.Беренс. Етюд Фа-мажор.
7. І.Беркович. Етюд № 8 До-мажор.
8. Г.Вольфарт. Етюд № 10 Ля-мінор.
9. Г.Вольфарт. Етюд Ре мажор.
10. Н.Горлов. Етюд Соль-мажор.
11. К.Гурліт. Етюд Ля-мінор.
12. А.Жилінський. Етюд До-мажор.
13. В.Клин. Етюд № 2 До-мажор.
14. М.Корецький. Етюд № 1 До-мажор.
15. А.Лемуан. Етюд До-мажор.
16. М.Лисенко. Етюд № 7 До-мажор.
17. В.Мотов. Етюд № 32 Ля-мінор.
18. В.Мотов. Етюд Соль-мажор.
19. А.Онегін. Етюд Соль-мажор.
20. М.Ризоль. Етюд № 2 До-мажор.
21. А.Рожков. Етюд До-мажор.
22. А.Салін. Етюд № 13 Ля-мінор.
23. А.Талакин. Етюд До-мажор.
24. Б.Фиготин. Етюд До-мажор.
25. А.Холминов. Етюд Фа-мажор.
26. К.Черні. Етюд № 4 До-мажор.
27. К.Черні. Етюд Соль-мажор.
28. К.Черні. Етюд Фа-мажор.
29. І.Яшкевич. Етюд Ре-мажор.

Пісні

1. Р.Бойко. Ми з мамою.
2. Д.Буглай. Осіння пісенька.
3. М. Вербицький «Гімн України»
4. Веселі гуси.
Українська народна пісня. Обр. М.Красева.
5. Вийди, вийди сонечко.
Українська народна пісня. Обр. М.Вериківського.
6. М.Глінка. Не щебечи, соловейку.
7. Добрий мірошник. Литовська народна пісня.
8. Женчикок-бренчикок. Українська народна пісня. Обр. Я.Степового.
9. Зозуленька. Чеська народна пісенька.
10. Котику сіренький. Українська народна пісня. Обр. Я.Степового.
11. М. Лисенко. Перепілочка.
12. Ой, вийду я за воротонька.
Українська народна пісня. Обр. А. Лядова.
13. Ой, є в лісі калина. Українська народна пісня. Обр. Л.Ревуцького.
14. Ой, на горі жито. Українська народна пісня. Обр. К.Стеценка.
15. Т.Потапенко. Шпачок прощається.
16. Ю.Рожавська. Коломийка.
17. Світлочок. Грузинська народна пісня.
18. Сонце. Грузинська народна пісня.
19. Я.Степовий. Зимонько-снігуронько.
20. У кожного свій музичний інструмент.
Естонська народная пісня. Обр. Х.Кирвітса.
21. А.Філіпенко. Новорічна.
22. Б.Фільц. Морозець.
23. Щебетала пташечка. Українська народна пісня. Обр. Я.Степового.
24. Я коза ярая. Українська народна пісня. Обр. Л.Ревуцького.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.
2. Болгарський А. Г., Бодрова Т. О. Педагогічна практика загальноосвітніх навч. закладах з предмета «Музика»: навч.-метод. посібн. для студентів педагог. ун-тів. К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2008. 130 с.
3. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2007. 270 с.
4. Власов В. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посіб. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. 44 с.
5. Власов В. Джазові мініатюри для баяна (акордеона). Видавництво : Самвидав. 2001. 16 с.
6. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування професійних умінь майбутніх учителів музики на заняттях з основного музичного інструмента (фортепіано) : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2013. 97 с.
7. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.
8. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності : навч.-метод. посіб. для студентів ВНЗ спеціальності «Музичне мистецтво». К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2016. 160с.
9. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.
10. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. 2-е вид., доп., випр. Рівне: Волинські обереги, 2011. 552 с.

11. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.
12. Губанов В. Концертні твори для баяна (акордеона). – Тернопіль : навчальна книга – Богдан, 2004. – Вип 3. – 36 с.
13. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. Київ: НПУ, 2007. 460 с.
14. Давидов М. Основи формування виконавської майстерності баяніста. К. : Музична Україна, 1983. 69 с.
15. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.
16. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К.: Муз. Україна, 1997. 120 с.
17. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста. К., 1998. 110 с.
18. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. для вищ. навч. закл. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
19. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.
20. Дрижаков В., Дьяченко І. Концертні етюди для баяна та акордеону на різні види виконавської техніки : навч.-метод. посіб. К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 66 с.
21. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Посвіт, 2010. 215 с. : іл.

22. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста: навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.
23. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; головний ред. В.Г. Кремень. К. : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
24. Жигінас Т.В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності : навч.-метод. посіб. К. 2014. 178 с.
25. Зязюн І. А., Крамущенко Л. В., Кривонос І. Ф. Інтелектуально творчий розвиток особистості в умовах неперервної освіти. Філософія сучасної професійної освіти. Неперервна професійна освіта : проблеми, пошуки, перспективи : монографія. К. : Віпол, 2000. 636 с.
26. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (іст. аспект) : дис. ... канд. мистецтвознавства / Київська консерваторія ім. П.І. Чайковського, 1995. 277 с.
27. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ-ХХ ст.) : навч. посіб. для вищ. навч. закл. мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ, 2002. 70 с.: іл.
28. Інструментальне виконавство : теорія, історія та практика : колективна монографія / В. А. Гусак та ін. Умань : «Візаві», 2016. 186 с.
29. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с. : нот.
30. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист-ва. Київ, 2005. 20 с.
31. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.
32. Марченко В. В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. *Культура і сучасність: альманах. К.: Міленіум. 2016. № 1. С. 111–115.*

33. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. К.: Промінь, 2006. 432 с.
34. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: посібник для вчителів / Л.М. Масол, О.В. Гайдамака, Е.В. Белкіна, О.В. Калініченко, І.В. Руденко. Х.: Веста: видавництво «Ранок», 2006. 256 с.
35. Матвійчук Л. Д. Методичні основи формування виконавської майстерності домриста: навч. посіб. К.: НМАУ ім.П.І. Чайковського, 2000. 67 с.
36. Методика викладання гри на спеціальному інструменті : метод. рек. для студ. спец. 6.020204 „Музичне мистецтво (Народні інструменти)”. Луганськ : ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2015. 103 с.
37. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 1974. 42 с.
38. Мостова І. В. Формування педагогічно-виконавської майстерності майбутнього вчителя музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Луганськ, 1998. 20 с.
39. Ніколаєва Г. О. Методика навчання гри на фортепіано майбутніх вчителів музики: навч. посіб. Харків : ХНПУ, 2011. 138 с.
40. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навчальний посібник. К.: КНУКіМ, 2006. 188 с.
41. Опарик Л. М. Теорія і методика читання музики з листа в класі фортепіано : метод. рек. Київ, 2010. 86 с.
42. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К.: Освіта України, 2008. 274 с.
43. Пономарьов Ю. Специфіка роботи зі студентами мистецьких факультетів у класі додаткового музичного інструмента. *Збірник наукових праць*. К., 2008. С. 6.
44. Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / О. І. Стріхар,

Л. С. Аристова, К. К. Зуб, Л. Л. Васильєва, І. В. Щербак та ін. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2016. 300 с.

45. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. 232 с.

46. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. 272 с.

47. Ростовський О. Я. Проблема методологічної переорієнтації професійної підготовки майбутніх учителів музики у контексті реформування сучасної загальноосвітньої школи. Ніжин : НДПУ імені М. Гоголя, 2003. 239 с.

48. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

49. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібн. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2005. 360 с.

50. Рябов І. М. Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано. К. : Музична Україна, 1977. 80 с.

51. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.

52. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.: іл.

53. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 144 с.

54. Світова баянно-акордеонна література на зламі ХХ—ХХІ століть: бібліогр. довід. Вінниця: Нова Книга, 2015. 307 с.

55. Склярів О. Д. Методика викладання курсу фортепіано. Формування і розвиток виконавчих навичок студентів : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. Харк. держ. акад. культури. Х., 2002. 79 с.

56. Теорія і практика акомпанементу : навч.-метод. посіб. до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів

мистецьких спеціальностей. / уклад.: І.Г.Стотика, Е.А.Власенко, Я.В.Сопіна, О.В.Стотика / заг. ред Стотики І.Г. Мелітополь : МДПУ, 2018. 127 с.

57. Черепанин М. В., Булда М. В. Естрадний олімп акордеона : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.: іл.

58. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: підручник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 528 с.

59. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 206 с.

60. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.* 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.

61. Щербак, І. В. Розвиток професійних властивостей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки, 174. Сер. Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка,* 2019. С. 159–164.

62. Щербак І. В. Технологічний процес розкриття художнього образу музичного твору майбутніми вчителями музичного мистецтва. *Мистецька освіта : історія, теорія, технології : зб.наук.праць. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди.* 2016. С. 166–173.

63. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів у контексті психологічних теорій. *Наука і сучасність: зб. наук. праць НПУ ім. М.П.Драгоманова.* 2006. Т. 55. С. 131–140.

64. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

65. Shcherbak I. V. The technological process for the image disclosure in a musical composition by the future musical art teachers. *World Science. Warsaw, Poland.* 2017. Vol. 3, № 12(28) P. 14–18.

66. Shcherbak I. V. Preparation of future teachers of music art for instrumental performance. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science. Warsaw, Poland.* 2020. № 7(28) P. 15–20.

ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ

1. <http://www.freesheetmusicguide.com/classical.htm>
2. <https://pianoworld.com/resources/free-sheet-music/>
3. https://accordion.org.ua/collections/alfred_mirek_samovchitel_gri_na_akordeoni
4. www.forumklassika.ru/forumdisplay.php?f=72
5. <http://www.rudolphsmusic.com/>
6. www.quatre-mains.net/
7. www.e-reading.org.ua/book.php?book=104929
8. mirknig.com/knigi/kultura/1181553568-tehnika-forteptyannoy-igry.html
9. pianotki.ru/book/knigi/
10. nlib.org.ua/ru/nlib/catalog
11. <http://noni.org.ua/>
12. <http://www.europeana.eu/portal>
13. <http://elib.nplu.org/collection.html?id=33>
14. <http://www.ukrbook.net>
15. <http://www.nbu.gov.ua>
16. <http://www.twirpx.com/files/art/music>
17. <http://notonosec.at.ua/load/ansambli/narodnye/15>
18. <http://www.21one.ru/stati/57/266>
19. <http://www.quellen.org.ua/ru/gallery/album/4>
20. <http://www.goldaccordion.com>

21. <http://www.accordionlinks.com/publisher.html>

22. <http://www.accordionmidi.com>