

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Інститут мистецтв  
Кафедра історії, теорії музики та методики виховання

Маєвська Олександра Василівна

**Педагогічні умови формування акомпаніаторських  
навичок учнів-піаністів ДМШ**

Магістерська робота  
на здобуття другого(магістерського) рівня вищої освіти  
спеціальності 014 – Середня освіта (Музичне мистецтво)

Науковий керівник:  
Крижановська Тетяна Ігорівна  
Кандидат педагогічних наук, доцент  
кафедри історії, теорії музики та  
методики музичного виховання

Рівне 2023 рік

## Зміст

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I Теоретичні основи проблем формування початкових акомпаніаторських навичок учнів ДМШ</b> .....	6
1.1 Сутність та структура поняття акомпаніаторських навичок.....	6
1.2 Психолого-педагогічні чинники формування акомпаніаторських навичок учнів шкільного віку.....	16
1.3 Методичні основи викладання фортепіано для учнів-початківців ДМШ.....	25
Висновок до 1 розділу.....	34
<b>РОЗДІЛ II Практичний досвід розвитку акомпаніаторських навичок у класі фортепіано ДМШ</b> .....	36
2.1 Узагальнення сучасного досвіду вирішення окремих аспектів заявленої проблеми.....	36
2.2 Опис змісту та процесу практичної реалізації авторської методичної моделі.....	43
Висновок до 2 розділу.....	52
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	53
<b>ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА</b> .....	56
<b>Додатки</b> .....	61

## ВСТУП

### **Актуальність теми.**

У «Концепції сучасної мистецької школи» (2017 р.) зазначено: «Сучасна мистецька школа – це заклад, де особистість має можливість розвинути мистецькі здібності, набути початкових професійних, у тому числі виконавських, компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність» (Концепція сучасної мистецької школи, 2017). Водночас у «Положенні про мистецьку школу» (2018 р.) відмічається, що вище названа мета може бути реалізована у художньо-естетичному та мистецькому напрямках. Перший напрям орієнтований на цілісний художньо-естетичний розвиток особистості, що передбачає активізацію та збагачення її творчих здібностей, набуття нею практичних навичок, оволодіння знаннями у сфері вітчизняної і світової культури та мистецтва [33]. Освіта у школі мистецтв, зокрема музичного мистецтва, має передпрофесійний зміст, що передбачає набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності. Навчання гри на фортепіано посідає важливе місце у сучасній позашкільній музичній освіті. Перші роки виховання піаніста є своєрідним етапом, на якому поступово розкриваються особливості загального музичного та перспективи музично-професійного розвитку дитини.

Практика останніх років показує, що у процесі початкового навчання гри на фортепіано з'явилися тенденції, зумовлені підвищеними вимогами до якості та методики викладання предмета. Основним напрямком у процесі початкового навчання гри на фортепіано стає виховання в учня любові до музики. Музична творчість зароджує в дитині живу фантазію та уяву, оскільки базується на бажанні зробити щось, що до тебе ще ніким не було зроблене, або те, що до тебе існувало, зробити по-новому, по-своєму, краще. Важливо, щоб сучасна музична школа стала середовищем творчого розвитку особистості. Педагогічно ефективним задля досягнення зазначеної мети є включення учня з

перших днів навчання у творчі практики, серед яких важливе місце посідає створення та виконання музичного супроводу. Розвиток навичок акомпанування є важливим завданням музичної освіти, оскільки, за словами дослідниці О.М.Негребецької, "акомпанування є спільним музикуванням, яке являє собою один із важливих моментів у розвитку музиканта, який не можна упускати... . Крім нових практичних навичок, ця форма роботи приносить велике емоційне задоволення, розширює рамки концертних виступів..." [27, с. 173-177 ].

Проблема формування акомпаніаторських умінь досить часто порушується у сучасних музично-педагогічних дослідженнях. Наприклад, науковці О.Негребецька, Є Нікітська вивчають її мистецтвознавчі аспекти; М.Картавцева, Н.Крючков, А.Люблинський, З.Савельєва та ін. обґрунтовують педагогічні основи акомпаніаторських студій; С.Глушкова, Г.Пужай, О.Склярів, І.Стотика та ін. пропонують власний методичний досвід щодо освіти акомпаніатора. Зазначимо, що сучасна методика підготовки акомпаніатора (концертмейстера) орієнтована перш за все на професійну освіту. Водночас аспект формування основ та початкових навичок акомпанування у ДМШ розкритий сьогодні недостатньо (Л.Гричанюк. М.Зроль). З огляду на невелику кількість методичних напрацювань щодо зазначеного аспекту фортепіанної підготовки учнів ДМШ, нами була сформульована наступна тема магістерського дослідження **«Педагогічні умови формування акомпаніаторських навичок учнів-піаністів ДМШ»**.

**Об'єкт дослідження:** процес формування акомпаніаторських навичок піаністів-початківців.

**Предмет дослідження:** педагогічні умови формування акомпаніаторських навичок піаністів-початківців.

**Мета дослідження:** Теоретично обґрунтувати та практично перевірити методику розвитку акомпаніаторських навичок учня-піаніста початкових класів ДМШ.

**Завдання:**

1. Здійснити аналіз досліджуваної проблеми у музикознавчому, психолого-педагогічному, методичному аспектах а також сучасний досвід її вирішення;
2. Визначити критерії та показники рівнів розвитку акомпаніаторських навичок піаністів-початківців, запропонувати методи діагностики.
3. Теоретично обґрунтувати та практично реалізувати методичну модель розвитку акомпаніаторських навичок учнів-піаністів.

**Гіпотеза:** рівень розвитку початкових акомпаніаторських навичок в учнів-піаністів підвищується за умови використання на уроках фортепіано таких видів діяльності, як гра в ансамблі, читка з аркушу, імпровізація, гра різних вправ на розвиток піаністичного апарату, тощо.

**У процесі дослідження були використані наступні методи:** аналіз психолого-педагогічної та методичної літератури, синтез, узагальнення провідного сучасного досвіду та класичних методичних підходів, вивчення документації (теоретична група); педагогічне спостереження, бесіди, опитування, інтерв'ю, педагогічний експеримент.

**Наукова новизна** проведеного дослідження полягає у розробці власних методів на початковому етапі роботи з учнями-піаністами ДМШ над акомпаніаторськими навичками, а також у використанні варіантів-етапів завдань з їх розвитку.

**Практичне значення** полягає в допомозі учням набувати і розвивати навички акомпанування: гри в ансамблі, створення дітьми найпростішого супроводу (одноголосний, акордовий, тощо) імпровізації різних варіантів супроводу, враховуючі психолого-педагогічні особливості учнів.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дослідження висвітлено у статті «Методичні аспекти процесу формування початкових акомпаніаторських навичок учнів-піаністів ДМШ », яка була опублікована у

збірнику наукових праць «Мистецька освіта та розвиток творчої особистості» Випуск 9 (Рівне, 2023).

**Структура магістерської роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел(50) та додатків. Загальний обсяг роботи 70 сторінок, основний зміст викладено на 50 сторінках.

## **Розділ 1. Теоретичні основи проблем формування початкових акомпаніаторських навичок учнів ДМШ**

### **1.1 Сутність та структура поняття «акомпаніаторські навички»**

У «Концепції сучасної мистецької школи» (2017 р.) зазначено: «Сучасна мистецька школа – це заклад, де особистість має можливість розвинути мистецькі здібності, набути початкових професійних, у тому числі виконавських, компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність», Водночас у «Положенні про мистецьку школу» (2018 р.) відмічається, що вище названа мета може бути реалізована у художньо-естетичному та мистецькому напрямках. Перший напрям орієнтований на цілісний художньо-естетичний розвиток особистості, що передбачає активізацію та збагачення її творчих здібностей, набуття нею практичних навичок, оволодіння знаннями у сфері вітчизняної і світової культури та мистецтва [17]. Мистецький напрям реалізації мети школи мистецтв має передпрофесійний зміст, що передбачає набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності. І у першому, і у другому випадках важливо, щоб сучасна музична школа стала середовищем творчого розвитку особистості. Рушійну роль у досягненні цього завдання відіграє курс «Музичний інструмент», у нашому випадку «Музичний інструмент фортепіано». Ця дисципліна програми дитячої музичної школи орієнтована на розвиток в учнів

компонентів музично-виконавської майстерності: теоретичного (визначається музичною грамотністю); технічного (характеризується точністю, швидкістю, пластичністю, пристосованістю та енергійністю виконання музично-ігрових рухів); художньо-комунікаційного (характеризується асоціативним мисленням та емоційним переживанням художніх образів, інтелектуально та почуттєво осмисленим інтерпретаторським відтворенням музичного твору) [46, с. 23].

По завершенні навчання у дитячій музичній школі учень повинен вміти користуватись здобутими знаннями, навичками, уміннями, тобто компетенціями у самостійній музичній виконавській діяльності. Серед цих умінь важливе місце повинні посісти навички створення та виконання акомпанементу до мелодій. Вчений Ю.Є.Юцевич дає наступне визначення даному поняттю: «музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору» [50,с.352]. Акомпанемент виконується на фортепіано та ін. інструментах, а також інструментальним, вокальним ансамблем, хором, оркестром. За музично-образним змістом акомпанемент може бути дуже різноманітним: відтворення або розкриття змісту руху персонажу, його стан, особливості переживань, , тобто розкривати його внутрішній світ; водночас акомпанемент може передбачати зображальні моменти, описуючи тим самим оточуючий світ героя. Акомпанемент є невід'ємною частиною музичного твору. Це складний комплекс, до якого входять гармонічні, метро-ритмічні, мелодичні, регістрові, темброві, фактурні та ін. засоби, об'єднанні у смислову цілісність.

У Типовій навчальній програмі з навчальної дисципліни «Музичний інструмент фортепіано» знаходимо наступне: завданнями третього та четвертого року навчання є «...удосконалення навичок читання з листа, транспонування нескладних музичних текстів у задану тональність, підбір акомпанементу [46,с.21]. Результатами навчання серед інших є володіння навичкою транспонування нескладних музичних текстів у задану тональність; підбір акомпанементу з використанням головних ступенів ладу (Т, S, D) [46,с.12-15].

Розвиток навичок акомпанування є важливим завданням музичної освіти, оскільки, за словами дослідниці О.М.Негребецької, «акомпанування є спільним музикуванням, що представляє собою один з важливих моментів у розвитку музиканта, який не можна упускати... . Крім нових практичних навичок, ця форма роботи приносить велике емоційне задоволення, розширює рамки концертних виступів...» [28, с. 175]. Тому розвивати акомпаніаторські навички потрібно не лише в умовах професійної музичної освіти, але й набагато раніше.

Виконавець акомпанементу, тобто музикант, що акомпанує, називається акомпаніатором. Енциклопедичний словник Ф.А.Брокгауза та І.А. Ефрона містить визначення дефініції «акомпаніатор»: це педагог, який акомпанує керівникам гуртків на репетиціях і концертах. Діяльність акомпаніатора включає в себе не лише концертну роботу, а й дещо більше: знання специфіки і причини виникнення проблем в виконанні, вміння підказати вірний шлях до виправлення тих чи інших недоліків [12,с.320]. Акомпаніатор проводить з виконавцем заняття з поточного репертуару, бере участь у записі концертних номерів, виконує нові музичні твори з листа і транспонує нотний матеріал звичайної складності [1]. На нашу думку, термін «акомпаніатор» має сенс у вузькому, навчальному значенні, він означає вид музичної, зокрема музично-навчальної діяльності, сутність якої полягає у виконанні (і навіть у створенні) супроводу до мелодій, окремих творів.

Близьким за змістом і часто вживаним у синонімічному значенні є термін «концертмейстер», який багатозначно визначається, зокрема. наступним чином: перший скрипаль-соліст оркестру, що може за потреби підмінити диригента . Відповідно підкреслюється провідна роль цього музиканта, який очолює групу оркестру. Найближчим до акомпаніатора є концертмейстер, який співпрацює з індивідуальними чи ансамблевими виконавцями у процесі розучування і виконання партій і концертних творів [50,с.126].

Дослідниця О.Негребецька виділяє наступні риси діяльності акомпаніатора та концертмейстера. «Акомпаніатор повинен володіти всіма якостями виконавця: артистизмом, умінням транспонувати, читати з листа, володіти



швидкою реакцією і винахідливістю, щоб під час виступу запобігти будь-якій можливій «аварії» з боку соліста» [29,с.175]. Отже, у діяльності акомпаніатора домінує виконавська складова.

В роботі концертмейстера зазначеною науковицею[28] поряд з виконавською виділяється педагогічний вектор. «В обов'язки концертмейстера входить розучування з солістами їхніх партій». А це вимагає різнобічних знань, зокрема. у сфері вокального та диригентського мистецтва, гармонії тощо. На думку О. Нікітської «концертмейстер - це універсальний піаніст, який повинен володіти великим об'ємом знань в області музики» [30]. Ця позиція перегукується з узагальненнями Е.Ю.Афанасьєвої, що головними професійними навичками концертмейстера називає наступні: читка з аркуша текстів різної складності, володіння навичками гри в ансамблі, транспонування, підбору музичний матеріал, керуєчись музичним слухом, знання і виконання хорових та оркестрових партитур, музично-теоретичні, музично-історичні знання, тощо [3, с.231 – 235]. Водночас спільними у діяльності акомпаніатора та концертмейстера є виконавські, транспонувальні навички та навички читки з аркушу:

Роботі акомпаніатора доцільно дотримуватись певної послідовності[45, с.25-26]:

**1.** Знайомство з твором (у вигляді виконання викладачем, прослуховування в записі).

**2.** Вивчення партії соліста (визначити характер музики, інтонаційний лад мелодії, кульмінацію, динамічний план). Точне знання сольної партії - необхідна умова для професійного виконання акомпаніатором твору в ансамблі з солістом і 50% успіху. успіху. Партію вокаліста, інструменталіста потрібно не тільки знати, а й зуміти зіграти її, виразно передати всі точності настрою. Разом з тим. з тим, акомпаніатор набуває досвіду суто специфічних особливостей вокаліста вокаліста: брати в певних місцях дихання, доспівувати і дослуховувати фрази до кінця, витримувати фермати, паузи, вміти передбачати спів вокаліста. Дуже важливо навчити учня вміння стежити одночасно за

рядком соліста і басовим супроводом, щоб у потрібний момент уміти "зловити" соліста в будь-якому такті твору.

**3.** Знайомство з фортепіанним супроводом (визначити вид фактури, її насиченість). Дуже важливо на цьому етапі працювати над точністю передачі авторського тексту, бачити і розуміти все написане в нотах, уважно ставитися до авторських позначок (темпових, динамічних тощо). Особливу увагу слід приділяти грі акордів і гармонійної фігурації.

Ось що писав про це Г.Коган[21]: "Потрібно брати акорди супроводу так м'яко, щоб момент "удару" ставав невідчутним для слуху, щоб звуки гармонії виникали ніби самі собою "з повітря", немов на еоловій арфі. Гармонія в акомпанементі повинна, як правило, надавати те, чи інше освітлення тому, що відбувається на "мелодійній сцені" - як театральні прожектори висвітлюють "дійових осіб" і змінюють забарвлення дії, аж ніяк не заважаючи їй, не відволікаючи на себе спеціальної уваги глядачів, але м'який "безударний" супровід представляє лише один тип акомпанементу, доречний далеко не скрізь".

**4.** Робота над трирядковою партитурою (корисно пограти рядок соліста і басову партію фортепіано, розширюючи, таким чином, звичний кут зору). Акомпанемент має здебільшого акордовий або фігураційний характер. У цьому відношенні особливо важлива роль баса. Басовий звук - основа гармонії. Тому його завжди (за винятком особливих випадків) слід брати м'яко, досить соковито і повнозвучно. Він має прозвучати не тільки ясно, але значно голосніше, ніж звуків звуків, що будуються на ньому, споруджуються на його фундаменті акомпанементу, а нерідко і мелодії, і зберігати цю домінуючу звучність, утримувати звукове панування на всьому протязі даної гармонії так, щоб інші її компоненти чути крізь "гудіння" баса.

**5.** Робота над вступом і висновком. Вступи до творів мають величезне значення. І завдання акомпаніатора підготувати увагу соліста і слухачів до точного сприйняття характеру твору, образного змісту, дати необхідний емоційний імпульс.

**6.** Виконання з солістом (носить характер "першої примірки", обговорюється темп, у якому учень встигає виконувати необхідні цезури, паузи, місця кульмінації, акценти, динамічні відтінки тощо).

**7.** Передконцертне виконання (пристосування до рояля, пошук звукового балансу, місцезнаходження звукового балансу, місцезнаходження соліста на сцені). Перед концертом педагогу необхідно налаштувати учнів. Для цього можна забезпечити попереднє "обігрування" твору, щоб знизити планку хвилювання виконавця. хвилювання виконавця

**8.** Концерт (підсумок виконаної роботи). Публічний виступ є підсумком творчої діяльності в навчальному процесі. Колективні виступи дають яскраві музичні враження: гра радує своїми можливостями, новими тембровими поєднаннями, яскравою динамікою, захоплює спільністю творчого завдання, об'єднує і спрямовує.

Цікавою, з нашої точки зору, є ретроспектива акомпаніаторської діяльності. Існує чимало наукових гіпотез походження музичного мистецтва. За утилітарною версією музика, що виникла у праці, напевне являла собою ритмічний супровід на ударному «інструменті» (стовбурі сухого дерева, великих кістках мамута). Такий супровід ймовірно організовував колективну працю. Наслідувальна гіпотеза говорить, що музика виникла з копіювання звуків природи. Ці інтонації-копії (вокальні чи інструментальні) також виконували роль супроводу у різноманітних ритуалах. Можемо припустити, що звукопластика (ляскання, плескання, тупання тощо) були своєрідним супроводом язичницьких обрядових дійств. За обрядовою гіпотезою, звучні жести, вигуки, ритми на елементарних музичних інструментах супроводжували колективний обряд-дійство.

З історії Стародавнього світу відомо про музикантів, які супроводжували свій спів супроводом на різних інструментах. Так, у Давньому Єгипті інструментальна музика супроводжувала спів та танці, була важливою частиною культу, а її виконання – обов'язком жерців. У Стародавньому царстві переважали ансамблі струнних, духових та ударних інструментів, що

акомпанували танцюристам, співакам. Також практикувалося плескання-супровід.

У Давній Греції дуже популярними супроводжуваними інструментами були ліра, кіфара. Вони акомпанували декламації, театральним виставам, пантомімі, гімнастичним вправам тощо. Духові інструменти, наприклад, флейта (авлос), труба, супроводжували релігійні процесії, військові урочистості, похоронні церемонії. Також їх використовували під час свят та буденної колективної праці.

У часи Київської Русі при дворах князів виступали сказителі билин, що супроводжували спів-сказування грою на гусях. Різноманітний музичний супровід на гудках, гусях, домрах, бубнах використовували народні синкретичні актори-скоморохи. Так звана «ратна» музика, що виконувалась духовими, ударними, струнними інструментами, супроводжувала військові навчання, походи, бої.

У Західній Європі першими професійними акомпаніаторами вважаються менестрелі - поети-музиканти, артисти, які заробляли співом і грою на музичних інструментах. Музичний супровід виконувався на струнних, пізніше - на клавішних інструментах. Важливим фаховим умінням акомпаніатора були уміння імпровізації, тобто здатність створювати музику під час її виконання. Як зазначає мистецтвознавець О.Негребецька, музиканти органісти, клавіристи «повинні були володіти даром імпровізації, так як акомпанемент не виписувався повністю, для запису його застосовували генерал-бас або цифрований бас» [28,с.174]. Виключним імпровізаційним талантом славились композитори XVII ст., наприклад І.С.Бах, Г.Ф.Гендель та ін. Нижче наводимо пораду майбутнім акомпаніаторам від К.Ф.Е. Баха – сина Й.С.Баха (відомого як Берлінський або Гамбурзький Бах): «Щоб навчитися хорошому виконанню, потрібно слухати хороших музикантів. У співаків вчимося подумки співати. Прослухавши ж спів, дуже корисно для правильного виконання фрази проспівати її собі самому. Цим навчишся більше, ніж студіюючи різні книги і міркування» [25,с.127] І далі: «Чуйно акомпанувати означає йти назустріч деяким вільностям, які допускають

інший раз виконавці головної партії. Останні мають звичай при прикрасах або варіюванні мелодії відступати від авторського тексту без особливої на те необхідності. Це може мати місце навіть у найкультурнішого виконавця, якщо він знає, що його партнером є здібний акомпаніатор, і тому він може віддатися настрою з більшою свободою» .

Поступово на зміну поліфонічному стилю приходять гомофонний. Він являє собою багатоголосний склад музики, в якому один з голосів є головним, а інші лише супроводжують, акомпанують йому [50,с.56]. Таким чином, головною ознакою цього стилю є домінування солюючого голосу. Це формує дві сторони виразності гомофонної музики: особистісний вислів (мелодію) та обставини, що доповнюють такий вислів ( супровіді або акомпанемент)» .

З середини XVIII ст. імпровізований акомпанемент почав витіснятися акомпанементом, що повністю виписувався композитором, так званий «облігатний» (від лат. *obligatus* – обов’язковий, неодмінний.). Саме такий вид акомпанементу розвинувся у творчості віденських класиків. З цього часу зростає роль та різновиди акомпанементу як важливого фактора музичного образотворення, разом з цим набуває великого значення діяльність акомпаніатора.

Зазначимо, починаючи з XIX ст., активно розвивається такий жанр гомофонної музики, як солоспів, що передбачає розмаїття фортепіанного супроводу, адже останній виконує функцію доповнення, уточнення, відтінення і навіть творення поетичної образності. Саме тому XIX – поч. XX ст. – час діяльності видатних піаністів, акомпаніаторів, серед яких найвидатнішою є постать М.В.Лисенка, що уславився як талановитий фортепіанний виконавець, ансамбліст, імпровізатор, акомпаніатор. Про його тонке відчуття співака, вміння знайти і утримати вокально-інструментальний ансамбль, глибокі знання та цінні інтерпретаторські поради, рідкісне вміння читати з аркуша та ін. важливі концертмейстерські навички згадують його сучасники О.Петляш-Барілотті, Л.Ревуцький, М.Литвиненко-Вольгемут. Наприклад, М.Рильський ділиться наступними «клаптиками спогадів»: «Лисенко, справді, бездоганно

читав ноти «з листа», що дано, як відомо, не всім, навіть професіональним піаністам» [37, с.666]. «На камерних концертах, беручи участь в ансамблях... вражав Лисенко енергією і разом з тим строгістю та стриманістю свого виконання... Таким він був і як акомпаніатор співцям» [37,с.670]. «Він мав значний вплив на гурт співаючих людей, ... то ліва, то права рука на секунду якусь одривалась од інструмента, щоб подати ... знак. Променисті його очі сяяли вогнем, і вся сила його темпераменту виливалася з них ...» [36,с.531].

Оскільки наше дослідження передбачає пошук ефективних методичних основ формування початковий акомпаніаторських навичок в учнів-піаністів дитячої музичної школи, то перш за все проаналізуємо зміст базового поняття «акомпаніаторські уміння». Як відомо, музичні уміння зростають на ґрунті розвинених музичних здібностей, тобто індивідуальних психофізіологічних властивостей людини, необхідних для успішної музичної діяльності людини, зокрема набуття спеціальної музичної підготовки [50,с.92]. У цьому плані акомпаніатор виявляє високу музикальність, розвинені музичні слух, пам'ять, мислення, уяву, емоційність і водночас емоційну стабільність, артистизм. Нагадаємо, що уміння та навички у психологічному контексті визначаються наступним чином: «Навички – дії, складові яких у процесі формування стають автоматичними, сприяють швидкості і продуктивної діяльності, є необхідним компонентом уміння» [10,с.221]. Уміння – здатність належно виконувати певні дії, заснована на доцільному використанні людиною набутих знань і навичок [10, с.338]. До акомпаніаторських умінь віднесемо якісне володіння фортепіано, уміння цілісно охопити образну сутність і форму твору, переконливо втілити задум автора. Акомпаніатор повинен швидко опанувати музичний текст, вільно читати з аркуша, диференціювати головне і другорядне. Йому мають бути притаманні наступні особистісні психологічні риси: розвинута воля, здатність довести концертний виступ до кінця, швидкість та адекватність реагування на виконавські помилки (власні та соліста), подоланість страху перед сценою, уміння зняти напругу соліста перед виступом та інші [8].

Узагальнимо поняття « акомпаніаторські навички піаніста» довкола наступних параметрів, запропонованих Л.Сапфіровою:

- ❖ виконавський, що включає здатність цілісно осягнути художній зміст та технічну сторону музичного твору;
- ❖ інтерпретаційний, тобто індивідуальне розуміння музичного змісту та його втілення при допомозі наступних мовних елементів – темпу, динаміки, фразування, артикуляції тощо за умови збереження авторського тексту;
- ❖ імпровізаційний передбачає вміння транспонувати музичний матеріал, вміння щодо створення акомпанементу, вступу, програшу, завершення; фактурне урізноманітнення створеного акомпанементу відповідно образним змінам;
- ❖ читання з аркуша, тобто цілісне у загальних рисах виконання твору без його попереднього розбору [43].

Отже, на початковому етапі формування елементарних акомпаніаторських умінь основними напрямками роботи є виконавський, транспонувальний, читки з аркушу, творчий.

Усе вище сказане обумовлює ряд висновків. Основним завдання навчання у класі фортепіано ДМШ є виконавське оволодіння інструментом. Це передбачає здатність випускника самостійно виконувати нові фортепіанні твори. Серед інших результатів навчання важливим є розвиток навичок створення та виконання акомпанементу до мелодій. Зазначимо, що дане завдання займає другорядне місце, поступаючись вище названій меті. Водночас акомпаніаторські навички та уміння – важлива основа наступної музично-виконавської самореалізації випускника ДМШ.

Класичне визначення поняття «акомпаніатор» передбачає проведення занять з поточного репертуару, участь у записі концертних номерів, виконання нових музичних творів з листа, транспонування нотного матеріалу звичайної складності (Е.Афанасьєва, К.Люблінський, О.Негребецька, О.Нікітська, Ю.Юцевич та ін.). Вважаємо, що в роботі викладача фортепіано ДМШ

доцільним є орієнтування на навчальне значення даного терміну - вид музично-освітньої діяльності, сутність якої полягає у виконанні (і навіть у створенні) супроводу до мелодій, окремих творів.

Проаналізований нами історичний аспект змісту акомпаніаторської діяльності дозволяє стверджувати, що орієнтовними елементарними акомпаніаторськими навичками учня-піаніста, на формування яких необхідно звернути увагу викладачу класу фортепіано ДМШ, є наступні: виконавські, транспонувальні, читки з аркушу, творчі.

## **1.2 Психолого-педагогічні чинники формування акомпаніаторських навичок учнів шкільного віку**

За віковою періодизацією, прийнятою українськими психологами і педагогами, час життя дитини від шести до одинадцяти років називається молодшим шкільним віком [41].

На думку Л. Венгер [18,с.284], для ефективного розвитку творчого мислення молодших школярів необхідно обов'язково спиратися на вікові особливості психічних процесів дітей та їхні анатомо-фізіологічні особливості. Молодший школяр – ще маленька людина, але вже дуже складна, зі своїм внутрішнім світом, зі своїми індивідуально-психологічними особливостями. Молодший шкільний вік називають вершиною дитинства. Дитина зберігає багато дитячих якостей – легковажність, наївність, погляд на дорослого знизу вгору. Та вже починає втрачати дитячу безпосередність у поведінці, у нього з'являється інша логіка мислення [18,с.120].

Цей віковий період характеризується наявністю суттєвих зрушень у розвитку мислення дітей під впливом цілеспрямованого навчання, яке в початковій школі будується на основі характеристики предметів і явищ навколишнього світу. Особливістю дітей молодшого шкільного віку є пізнавальна активність. До моменту вступу до школи молодшому школяреві, крім пізнавальної активності, вже доступне розуміння загальних зв'язків, принципів і закономірностей, що лежать в основі наукового знання. Тому



одним із основних завдань, які покликана вирішувати початкова школа для освіти учнів, є формування якомога повнішої картини світу, що досягається, зокрема, за допомогою логічного мислення, інструментом якого є розумові операції [18, с.124].

Сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи, спів). Тому їм ближча ритмізована і мальовнича музика, яка відповідає їхньому досвіду й потребі в активних виявах. Дітям властиві інтерес до почуттєво забарвлених музично-слухових вражень, прагнення до новизни, до вияву в звучанні музики життєвих зв'язків. Уже шестилітні учні здатні визначати не лише загальний характер музики та її настрій, а й схоплювати характерні ознаки певного жанру, наприклад, колискової пісні, танцю, маршу, передавати їх у пластиці своїх рухів, жестах, міміці [18,с.122-124].

У молодших школярів яскраво виявляється емоційність сприймання. Однак емоційний відгук дітей цього віку має свої особливості: реагуючи на музику безпосередньо й активно, вони не усвідомлюють емоційні стани, які нею викликаються. Тому діти не говорять, наприклад, про свої внутрішні переживання ("мені було сумно"), а оцінюють загальний характер музики ("була сумна музика").

Музично-творча діяльність молодших школярів виявляється в імпровізації пісенних мелодій, придумуванні нескладних мотивів, інсценуванні сюжетів пісень, пластичному інтонуванні музики, складенні елементарних танців, створенні ігор-драматизацій, темброво-ритмічних супроводів тощо. Музикальність дітей значною мірою визначається розвитком музичного слуху, під яким розуміється здатність до такого сприймання звучань, яке відповідає специфічним особливостям музики як особливого виду людської діяльності [18,с.122].

Щоб обрати доцільну методику розвитку музичного слуху, О. Ростовський радить врахувати такі положення:

1. безглуздо вважати, що можна спочатку розвинути музичний слух, а потім приступити до його використання для емоційно насиченого сприймання музики. Не можна підходити до виховання музичного слуху як до особливого завдання, незалежного від завдання виховати музичне сприймання;

2. на початковому етапі особливо важливий зв'язок музичного слуху з іншими сенсорними і сенсомоторними здібностями. Штучне роз'єднання зорових, рухових та інших відчуттів гальмує музичний розвиток дітей;

3. основою розвитку звуковисотного слуху є формування мелодичного слуху як узагальненої музичної здібності; показником рівня розвитку музичного слуху школярів є здатність змістовно сприйняти чисто інструментальну музику (без зовнішньої програмності) .

Досліджуючи вікові особливості розвитку звуковисотного слуху у молодших школярів, О. Ростовський зазначає що в умовах загальноосвітньої школи у 1-2-му класах не слід прагнути до неодмінної чистоти звуковисотного інтонування, хоча на певному етапі це може стати домінуючим завданням (наприклад, при підготовці до заключного уроку-концерту). Це завдання всього етапу навчання. На перших порах важливіше викликати життєве, нехай навіть не завжди тотожне, але все ж таки образне ставлення дітей до музики.

Розвиток ладового почуття дітей виражається в тому, що діти поступово засвоюють інтонаційне місце кожного звука, починають відчувати стійкий і нестійкий характер звуків, тяжіння їх до більш стійких і відчувати тоніку як найстійкіший звук ладу. Розвиток музичного слуху у дітей, що зростають в атмосфері європейської музичної культури, найприродніше починати з формування ступеневих уявлень мажорного ладу.

Навчальна діяльність – діяльність суб'єкта по оволодінню узагальненими способами навчальних дій і саморозвитку в процесі вирішення навчальних завдань, спеціально поставлених викладачем, на основі зовнішнього контролю й оцінки, які переходять у самоконтроль і самооцінку.

Згідно з Д.Б. Ельконіним. "навчальна діяльність – це діяльність спрямована, що має своїм змістом оволодіння узагальненими способами дій у сфері наукових понять. [37,с.32]

Початок шкільного навчання означає перехід від ігрової діяльності до навчальної як провідної діяльності молодшого шкільного віку, в якій формуються основні психічні новоутворення. З вступом дитини до школи встановлюється нова соціальна ситуація розвитку. Центром соціальної ситуації розвитку стає ВЧИТЕЛЬ. Великий виховний вплив учителя на молодших школярів пов'язаний з тим, що вчитель із самого початку перебування дітей у школі стає для них незаперечним авторитетом. Авторитет вчителя – найважливіша передумова для навчання та виховання в молодших класах. Однією з найважливіших психологічних вимог до організації початкового навчання є викладання більшості тем і розділів програми на основі навчальних ситуацій, які відразу орієнтують школярів на засвоєння загальних способів виділення властивостей поняття та розв'язання задач певного класу [37,с.36].

Розвиток психіки здійснюється насамперед на основі провідної для певного вікового періоду діяльності. Такою діяльністю, основною діяльністю, першою та найважливішою задачею та обов'язком для молодших школярів є учіння – набуття нових знань, умінь і навичок, накопичення систематичних відомостей про світ, що оточує, природу та суспільство, яке суттєво змінює мотиви їхньої поведінки та відкриває нові джерела розвитку пізнавального й особистісного потенціалу.

Музичне виховання – унікальний засіб формування єдності емоційної та інтелектуальної сфер психіки дитини, єдності афекту та інтелекту, оскільки воно має значний вплив не лише на емоційний, а й на пізнавальний розвиток дитини. Тому музикантам – педагогам необхідно вивчати хоча б елементарні основи сучасної психології, знання яких допоможе розібратися в психічних особливостях поведінки учня при зустрічі з різними індивідуальними психологічними та фізіологічними якостями, що вимагає гнучкого

пристосування методів навчання та виховання до особливостей нервової діяльності конкретної особистості [50,с.50].

Педагогу важливо досконало оволодіти трьома основними методами, за допомогою яких психологія вивчає риси та особливості діяльності особистості.

Перший метод – спостереження, коли увага зосереджується не на суб'єктивних переживаннях особистості, а на аналізі її конкретних дій. Визначивши психологічну сутність учня, педагог зуміє знайти найбільш сприятливі шляхи впливу на нього.

Другий метод, - що тісно пов'язаний зі спостереженням, бесіда. Продумана бесіда дозволяє зібрати необхідну інформацію, з'ясувати правильність чи помилковість висновків, які отримали шляхом спостереження, визначити перспективу розвитку учня, допомагає налагодити тісніший контакт між учнем і педагогом. Дієвість цього методу пояснюється надзвичайною силою слова.

Третій метод,-надзвичайно суттєвий в педагогічній діяльності – експеримент, передбачає активний вплив на явища, які виявилися в процесі спостереження і уточнилися в процесі бесіди. Експеримент дає можливість пояснити психічні явища, що вивчаються, а не лише констатувати їх якісні особливості [50,с.52].

Психологічними умовами розвитку музичних здібностей є: активізація емоційного відгуку дитини на музику; актуалізація перцептивно-репродуктивної основи музичних здібностей; підвищення пізнавального інтересу до музичних занять; організація ефективної взаємодії дошкільників з дорослими у процесі музичної діяльності; становлення музичного слуху шляхом використання народної музики; розвиток вокальних здібностей у процесі співочої діяльності [39,с. 24].

Критеріями визначення рівнів розвитку музичних здібностей є: якість емоційної реакції на музику; особливості відчуття і відтворення ритмічної, звуковисотної, гармонійної, динамічної, тембрової та ладової організації музичного твору; уміння відчувати його логіку, форму, настрій, впізнавати і

відтворювати почуті раніше мелодії, створювати і передавати з допомогою слова, руху, тощо [39,с.25].

Експериментальне вивчення музичних здібностей дошкільників виявило такі їх психологічні особливості: розвиненість емоційності, що проявляється в рухових реакціях на музику; динамічного й тембрового слуху (як перцептивного, так і репродуктивного компонента) та ритмічного слуху (репродуктивного компонента); слабка розвиненість складових музичного слуху (чуття ладу, звуковисотний слух) та музично-інтелектуальних процесів (музичне мислення та пам'ять) [39,с.26].

Розвиток акомпаніаторських навичок молодших школярів має базуватися на основних положеннях розвивальної діяльності (безпосередня участь дитини в музичній діяльності, використання їх природної активності, активізація в них пізнавальних та соціальних мотивів) та особистісно орієнтованого виховання (зорієнтованість на особистість дитини, забезпечення гармонійного становлення особистості, розуміння і прийняття поведінкових проявів дошкільників). Розвиток перцептивного та репродуктивного структурних компонентів музичного слуху (ладовий, ритмічний, звуковисотний, гармонійний, динамічний, тембровий слух) та музично-інтелектуальних процесів (музичної пам'яті, музичного мислення і музичної уяви) залежить від активізації психологічних умов [41].

Музично-творчі прояви дітей молодшого шкільного віку можуть проявлятися в імпровізації мелодії, стимулом якої є малюнки, слова, придумані дитиною, будь-які випадки з життя. На уроках у музичній школі творча діяльність цих дітей значною мірою активізується. Так, у музичному сприйнятті проявляється надзвичайна спостережливість, уміння помітити незвичайне, простежити динаміку розвитку музичних образів тощо; у процесі виконавської діяльності: хоровому, сольному співі, грі на музичних інструментах, музичних іграх, рухах під музику; у власне творчій діяльності учнів - як створення ними музичних образів на основі засвоєних знань. Музичний розвиток особливо проявляється в активній самостійній діяльності.

Якщо слухання музики викликає співпереживання, співчуття тому, що в ній виражено, породжує асоціації, то можна говорити про творчий характер процесу слухання [40,с.19].

Методологічно важливим для нашого дослідження є підхід О.Кенемана , яке характеризує музичність, розглядають і ті здібності, наявність яких необхідна учневі для виконання конкретної діяльності - слухання, виконання, творчості.

Такими здібностями є:

1) здатність цілісного сприйняття музики (уважне слухання і співпереживання художнього образу в його розвитку) і диференційованого (розрізнення засобів музичної виразності);

2) виконавські здібності (чистота співочих інтонацій; узгодженість рухів під час гри на музичних інструментах);

3) здібності, що проявляються у творчій уяві під час сприйняття музики, у пісенних, музично-ігрових, танцювальних імпровізаціях[33].

З погляду на індивідуально-психологічні характеристики молодших школярів, науковцями виокремлюються такі психологічні типи музичного сприйняття[44]:

1. Музично-естетичне сприйняття відбувається майже без музичних наочних образів.

2. Уявлення стають наочною опорою та ілюстрацією переживання музики.

3. Образи під час сприймання розгортаються у «сюжетний зміст».

Ефективним шляхом формування у молодших школярів інтересу до музики є розробка та застосування дидактичних методів навчання, що передбачає: підготовку психологічного настрою у вигляді позитивного емоційного ставлення до музики; забезпечення необхідними попередніми знаннями та уміннями; застосування допоміжних навчально-технічних засобів навчання; залучення учнів до активної творчої діяльності.

Пізнавальні мотиви можуть виникати під час самостійної навчальної роботи як спонукання до діяльності. Тому, проводячи короткі бесіди й аналіз

музичних творів, учителю слід прагнути створити в класі атмосферу творчої зацікавленості, виробити у дітей бажання власної ініціативи, самостійного осягнення музичного твору, прагнення внести щось своє, нове [13,с.5].

Молодші школярі за своєю психофізіологією сприймають навколишній світ, музику емоційно. Музика викликає у них певний емоційний відгук. Тому другим структурним компонентом формування інтересу до музики є 32 емоційний компонент, який передбачає розвиток емоційної сфери учнів, уміння відчувати й передавати настрій і характер музики. Компонент є показником певних відчуттів людини. Оскільки будь-які прояви в галузі музичної діяльності найчастіше мають яскраве емоційне забарвлення, почуття відіграють дуже важливу роль у розвитку музичного сприймання й осмислення музичних творів. Разом з тим розуміння учнем музичного твору, усіх його складових, основних засобів виразності підсилюють відповідне естетичне переживання, дозволяють отримати естетичне задоволення від прослуханої музики [13,с.12-13].

Розуміння вікових особливостей музичного розвитку дає змогу педагогові уточнити послідовність завдань і змісту музичного виховання дітей на кожному віковому етапі. Розвиток у дітей музичних здібностей ставить перед педагогом відповідні завдання, що реалізуються за добору чітко продуманих методів навчання. Методи музичного виховання представляють собою різні способи спільної діяльності вчителя і учнів, де провідна роль належить педагогові. Розвиваючи уяву, емоційну чуйність, музичне мислення, вчитель прагне, щоб спілкування з мистецтвом викликало в дітей відчуття радості, задоволення, а формування навиків і умінь сприяло прояву активності і самостійності. Рішення задач музичного виховання школярів вимагає від вчителя оптимального вибору методів залежно від своєрідності твору, особливостей музичної діяльності і можливостей учнів. Розвиток музичних здібностей буде успішним за умови врахування вікових особливостей дітей молодшого шкільного віку [13,с.14].

Досліджуючи вікові особливості сприймання музики молодшими школярами О. Ростовський[38] відзначає що вони визнаються передусім обмеженістю життєвого і музичного досвіду дітей, специфікою мислення: невмінням узагальнювати, переважаням цілісного приймання. Зокрема, першокласникам властивий сенсомоторний характер музичного сприймання. Вони віддають перевагу музиці веселій, моторній особливо реагують на масивність і динаміку звучання, темп і регістр, темброву палітру музики, запитальний, стверджувальний і розповідний характер музичного висловлювання, ніжність і різкість, м'якість і жорскість, дзвінкість і ліричну наповненість звучання. Виходячи з цих особливостей, діти розпізнають зміст музики. Специфічна музична виразність — мелодизм, ритмічна організація, емоційна узагальненість інтонаційного розвитку — на перших порах не виділяється більшістю учнів.

Музичне сприймання, як провідна складова музичної культури, впливає на розвиток пізнавальних та емоційних процесів музичної свідомості та діяльності людини і формується в процесі її музично-естетичного виховання. Художнє спілкування із музичним мистецтвом, зразками якого є музичні твори справляє позитивний вплив на формування особистості дитини, особливо у молодшому шкільному віці. Це позначається на їхньому сенсомоторному, мисленневому, емоційному розвитку тощо. З огляду на це, підвищується значущість розвитку сприймання музики в даному віці, оскільки відкриваються широкі можливості виховного впливу мистецтва на закладення основ музично-естетичної культури особистості молодшого школяра [38,с.15-16].

Отже, все вище сказане дозволяє вважати, що важливими передумовами розвитку акомпаніаторських навичок у піаністів-початківців є: у пізнавальній сфері – сприймання (споглядальна допитливість, але слабка аналітична функція), увага (мимовільна, нестійка, спрямована на нові яскраві об'єкти), пам'ять(механічна, мимовільна), мислення (наочно-образне) і мовлення (невеликий словниковий запас, переважає стисла, мимовільна, діалогічна мова); у емоційній сфері - емоційна вразливість, чуйність; у діяльнісній сфері



розвиток іде від наслідувальних дій дитини до спроб відшукати виразально-зображальні засоби, самостійно переносити набутий на заняттях художній досвід у повсякденне життя, проявляючи при цьому творчу ініціативу; музично-творча діяльність молодших школярів виявляється в імпровізації пісенних мелодій, придумуванні нескладних мотивів, інсценуванні сюжетів пісень, пластичному інтонуванні музики, складенні елементарних танців, створенні ігор-драматизацій, темброво-ритмічних супроводів тощо.

### **1.3 Методичні основи викладання фортепіано**

#### **для учнів-початківців ДМШ**

Викладання гри на музичному інструменті, зокрема фортепіано, передбачає велику творчу роботу і ставить важливі завдання для викладача щодо формування виконавської культури в учня. Цей надзвичайно складний процес поєднує в собі послідовний художній та слуховий розвиток, виховання ініціативності та самостійності, прагнення до самоаналізу та бажання невпинного вдосконалення у навчанні [14,с 22].

Основа початкового навчання гри на фортепіано - виховання художнього мислення учня, емоційної чуйності на музичні враження. З першим уроком необхідно розвивати в учнях здатність розуміти виразність музики з поступовим усе більш «диференційованим» слуховим сприйняттям музичної тканини. Кожне заняття включає декілька розділів, спрямованих на досягнення різних завдань. При цьому педагог кожного разу визначає порядок чергування і тривалість тих або інших розділів. Кількість уроків, потрібних для проходження кожного розділу залежить від індивідуальних особливостей учнів, від швидкості і міцності засвоєння ними матеріалу, при цьому педагогові не слід ні в якому разі проявляти поспішність, оскільки засвоєння початкових знань вимагає особливої чіткості і ясності [14,с.23].

Для організації ефективної фортепіанної підготовки в мистецькій школі необхідно сприяти максимальній навчальній взаємодії між педагогом і учнем.

Така взаємодія має будуватися на основі взаємоінтеграції традицій та інновацій, музичного та особистісного розвитку, ініціативи та творчості, художнього та технічного, емоційного та інтелектуального. Дуже важливо сформувати в учня таке ставлення до навчання в класі фортепіано, яке стимулюватиме його потребу в музикуванні, в підвищенні своїх виконавських навичок. Усвідомлення учнем процесу навчання гри на фортепіано як цінності, як особистісно значущої частини його життя, сприяє підвищенню ефективності кожного заняття, відкритості учня до пізнавальної та музично-творчої діяльності, що, в свою чергу, стає фактором самовдосконалення як для учня так і для педагога.

Завдання початкового етапу навчання- це знайомлення та введення учня у світ музики. Перший етап вивчення гри на фортепіано – це знайомство з інструментом. Розповідь про його історію виникнення, специфіку роботи, унікальність кожної клавіши та багато іншого. Роберт Шуман писав «Хто не грає разом із фортепіано, не грає і на ньому» [35].

Діти молодшого шкільного віку сприймають музику безпосередньо, конкретно та емоційно. У зв'язку з їх обмеженими можливостями довго концентрувати свою увагу на окремих деталях нотного тексту, педагог повинен постійно стимулювати їх інтерес до чогось нового.

Для цього, педагог повинен вміти розподілити урок на дві частини [26]:

- Перша частина включає в себе теоретичну та практичну роботу(правильна посадка за інструментом, вивчення нот, нотного стану, пальців ,тощо., а також відтворення елементарних музичних вправ),
- друга ж повинна бути невеличким відпочинком, для того щоб дитина не перенавантажувалась та не втрачала концентрацію - це можуть бути дидактичні ігри( карточки з нотками, рухи під музику, плескання ритмічних вправ і тощо).

Слухаючи музичне відтворення твору, учень починає уявляти її, на що вона схожа, який характер має - це допомагає розвивати фантазію, культуру уяви, виховує в дитині відчуття правильного ритму та й в цілому виховує слух - що є важливим завданням педагога. На початку навчання учень має набути найпростіших навичок гри на фортепіано, які мають загальне поняття "постановка рук".

Постановка рук під час початкового навчання гри на фортепіано починається зазвичай із найпростіших гімнастичних вправ зі звільнення м'язів руки. Це потрібно для того, щоб рука піаніста була вільною, пластичною та без зайвих напружень[2,с.19 ].

Основною метою технічного розвитку - забезпечення умов, при яких технічний апарат буде здатний краще виконати необхідне музичне завдання. Надалі ці умови повинні привести до повного і безперешкодного підпорядкування рухової системи музичній волі виконавця у всіх її найтонших проявах. Мета цих вправ у тому, щоб навчитися правильних положень під час гри на фортепіано. Пам'ятайте, що коректні позиції тіла і пальців - не штучні винаходи для фортепіано, вони природні, ефективні, і відпрацьовувалися під час тривалої практики і навчання.

#### Вправа 1

Спершу торкнемося великого пальця мізинцем, потім - безіменним, середнім і вказівним по черзі. Тепер - у зворотному порядку: вказівним, середнім, безіменним і мізинцем. Отримуємо таку послідовність: 5, 4, 3, 2, 2, 3, 4, 5. Повторювати будь-яку кількість разів. Намагаємось досягти почуття впевненості в пальцях, а також рівного ритму [45] .

#### Вправа 2

Робимо все, як у вправі 1, але тепер можливі дві варіації: або намагаємось максимально швидко простукати послідовність 5, 4, 3, 2, 2, 3, 4, 5, або так само швидко стукаємо її без повторних простукувань вказівним пальцем і мізинцем, тобто 5, 4, 3, 2, 3, 4, 5, 4, ... і так далі. Адже іноді доводиться грати дуже швидко

твори, і як же сумно, коли в руках бракує так потрібної в цей момент швидкості [45].

### Вправа 3 - на постановку руки

Зігнемо пальці так, ніби ми тримаємо в руці м'ячик (усі пальці рівномірно зігнуті, ніби охоплюють невидиму кулю). Тепер, не змінюючи положення пальців, ставимо отриману фігуру на стіл пальцями вниз - виходить, що ми впираємося в поверхню столу нігтями. Тепер злегка натиснемо на руку вагою свого тіла, намагаючись утримати пальці дугоподібними і не дати їм прогнутися. Ця вправа розрахована на вироблення у піаністів правильної постановки руки [45].

Правильна посадка за фортепіано, з першого уроку має важливе значення для всієї системи навиків гри на інструменті. Вироблення нових рухів і збереження при цьому необхідної свободи під час виконання, вимагає освоєння нових умов. Таким чином формуються нові умовні зв'язки, що потребують абсолютно правильної первинної установки. Ці та інші нові рухи вступають у суперечність із звичним станом. Необхідно сісти обов'язково напроти середини клавіатури та зберігати відповідну відстань між нею і корпусом.

Стілець повинен бути дещо відставлений від клавіатури так, щоб руки були не витягнутими, а округлими і лікоть злегка відвернутим від тулуба. Не можна також сидіти далеко від інструменту, оскільки в подібному випадку руки знаходяться у витягнутому стані, що також не дає необхідної для гри на фортепіано свободи рухів. Дуже важливою умовою є правильність посадки на стільці [2,с.3].

Корпус повинен бути дещо в нахиленому положенні до клавіатури, не спираючись на його спинку, сидіти потрібно тільки на половині стільця. При такій посадці корпус може вільно нахилитися вперед, управо і вліво, що сприяє використанню повною мірою всієї клавіатури, а також педалі для отримання необхідної звучності. Важливо стежити за тим, щоб учень не сидів на кінчику стільця, оскільки це позбавляє його необхідної стійкості, опора при грі на

фортепіано в основному на стільці і в ногах. Сидіти потрібно рівно, голову тримати теж прямо і вільно.

Зап'ястя знаходиться приблизно на рівні білих клавіш, трохи нижче "кісточок" основи пальця. Може змінюватися: трохи нижче рівня клавіш - виразна артикуляція і диференційоване звучання вертикалі, вище - ударні тембри у великих розмірах ударні тембри у великій техніці та підкладання через 4-5 пальці в дрібній техніці.

Правильна посадка учня за інструментом передбачає невимушеність, відсутність напруженості спини, але водночас і організованість, підтягнутість корпусу. Свобода плечового поясу, правильне відчуття і використання рухів рук від плеча до кисті - необхідні як для виконання кантিলени, так і для технічного розвитку, оскільки пальцева швидкість не може бути вихована без свободи всього апарату [2,с.10].

Процес оволодіння фортепіанною грою дещо важкий, що часом поглинає всю увагу учня. Одне з найважливіших завдань педагога під час його занять ще з учнем-початківцем полягає в тому, щоб навчити його чути, відчувати мелодійну лінію, передавати її у своєму виконанні, відчувати лінію розвитку будь-якого твору, що вивчається. Необхідно з самого початку навчання гри на інструменті звернути увагу на темброве забарвлення звуку.

Найпростіше вираження мелодійної лінії являє собою найпростішу, коротку мелодію, виконувану *legato*. Тому доцільно починати роботу з учнем із вправ на звукові послідовності, що виконуються *legato*.

Однак, як показує практика, подібний початок занять часто виявляється неможливим, оскільки рука учня нерідко буває напруженою або надмірно розслабленою, пальці занадто млявими тощо. Як показує досвід роботи багатьох педагогів музичних шкіл, "звільнення руки", що поєднується з її організованістю і стійкістю пальців, легше досягти, якщо почати з вправ на витяг окремих звуків. Тому більшість педагогів, не принижуючи значення і важливості мелодійної лінії, будують початкові ігрові рухи на *non legato*, використовуючи для цієї мети короткі мелодії, які виконуються *non legato*.

Мета цих вправ - навчити дитину витягувати звуки, користуючись не затиснутими руками, застосовуючи водночас організовані рухи. При цьому, майже однаковою мірою будуть погані і надмірна скутість руки, і її розслабленість [14,с.12-14].

Звичайно ж, оволодіння грою на фортепіано неможливе без вироблення певних навичок і розвитку таких здібностей:

- Музикальність - чуйність на музику, здатність до "переживання" музики. Музичність розвивається за допомогою різноманітних і яскравих вражень, виховання яскравості уяви, її конкретності.

- Музичний слух - на уроках гри на фортепіано здійснюється інтенсивний розвиток мелодійного, гармонійного і тембрового слуху. Педагогу необхідно працювати над розвитком в учнів активного музичного слуху - "передчуття", внутрішнього слуху, вміння "слухати себе" - контролювати свою гру, перевіряючи відповідність реального звучання задуманому. Активізують розвиток слуху за допомогою різних способів - транспонування, спів голосів, ансамблева гра, читання з аркуша, заняття за нотами, але без інструмента. Завдяки розвитку слуху розвивається і музичне мислення.

- Творчі здібності - їх розвиток неможливий без спільної творчої концертної просвітницької роботи вчителя та учнів. Далі ми звернемося до особливостей роботи над музичним твором на уроках у класі фортепіано. Етап знайомства з музичним твором має свої особливості, слід пам'ятати, що перші враження від знайомства з твором мистецтва чинять важливий вплив на подальший музичний розвиток учня [14,с.18-19].

Коли говорять про фортепіанну техніку, то мають на увазі ту суму умінь, навичок, прийомів гри на роялі, за допомогою яких піаніст досягає потрібного художнього, звукового результату. Поза музичного завдання техніка існувати не може. Деякі мають на увазі під технікою тільки те, що стосується швидкості, сили, витривалості у фортепіанній грі; необхідними властивостями техніки визнаються зазвичай також чистота і виразність виконання. Однак такий погляд вкрай обмежений. Техніка включає в себе все, чим повинен

володіти піаніст, прагне до змістовного виконання. Фортепіанна література ставить перед піаністом найрізноманітніші вимоги: вміння грати дуже голосно і дуже тихо, м'яко і гостро, домагатися звучання легкого; володіння всіма градаціями фортепіанного звуку в тій чи іншій фактурі [14,с. 21].

Техніка піаніста – це найважливіша складова фортепіанного виконавства, без якої є неможливим виконання будь-якого фортепіанного твору. Поняття технічних навичок включає в себе володіння всім арсеналом технічних прийомів, починаючи від гам, арпеджіо, акордів і завершуючи різноманітними виконавськими штрихами та динамічними відтінками, що є необхідними для реалізації художнього бачення музичного твору. При роботі над технічним матеріалом уроку педагог повинен обов'язково звертати увагу не лише на правильність виконання тих чи інших технічних прийомів, але і на художній бік виконання, на правильну побудову музичної фрази, на логічну артикуляцію, продумане використання динаміки. Педагог повинен прищеплювати учневі з найперших уроків думку про те, що виконавська техніка сама по собі не самоціль, а тільки засіб для виразного виконання музичного твору, відтворення авторського задуму та створення власної художньої інтерпретації

Особливо велику увагу треба звертати на виховання в учня аплікатурної дисципліни при грі гам, арпеджіо, акордів. Існує ряд типових аплікатурних формул, які найчастіше зустрічаються в гамоподібних та арпеджіоподібних рухах. Основи цих аплікатурних формул учень повинен засвоїти спочатку в гамах мажорних (C, G, F), а потім в паралельному мінорі (a, e, d). Для кращого засвоєння аплікатури, гама можна грати різними тривалостями, штрихами, по різному міняти міх, використовувати різну динаміку. Щоб учневі було цікавіше грати технічний матеріал, рекомендується створювати на основі гам, арпеджіо, акордів різні вправи (наприклад: обігрування нижнього або верхнього тетракорду гама; акорди тремоло міхом, кистьовим стаккато; різні варіанти арпеджіо та інше). Необхідно, щоб учень усвідомлював, яку користь 5 принесуть йому систематичні заняття над технічним матеріалом, щоб грав його з інтересом, навіть зі спортивним запалом. З часом гра гам, арпеджіо

визначеною аплікатурою стає автоматичною в доброму значенні цього слова. Якщо в творі рух мелодичної лінії буде гамоподібний, викладачеві не треба проставляти аплікатуру, учень сам свідомо буде керуватись встановленим принципом. Проставляти аплікатуру треба там, де будуть стрибки, або інші складності [20,с 180-183].

Гама необхідні для розвитку пальцевої техніки і для підготовки до оволодіння пасажів гамоподібного типу, які часто зустрічаються у фортепіанних творах. Усвідомлене й правильне використання гам як матеріалу для вправ сприяє розвитку рівності і швидкості рухів пальців, навичкам наспівної і виразної гри legato, оволодінню нюансуванню, тембровими і динамічними барвами, різноманітними засобами звуковидобування.

До вивчення гам слід приступати лише тоді, коли учень може об'єднати одним рухом певну кількість нот. Робота над гамами, тризвуками та арпеджіо розвиває такі технічні навички, як рухливість пальців, чіткість та точність звуковидобування, силу та витривалість, незалежність та самостійність пальцевих рухів, виробляє аплікатурні навички. "Техніка повинна з самого початку йти рука об руку зі справжнім музичним розвитком", - пише І. Гофман [35].

Ці навички використовуються у подальшому при виконаннях етюдів, рухливих п'єс, творів сонатної та варіаційної форми. При цьому основною трудностю, з якою стикаються учні-початківці, є напруженість та недостатня рухливість першого пальця. Опрацювання техніки підкладання першого пальця доцільно проводити на гамах, згодом, після його засвоєння у гамоподібних побудовах – на довгих арпеджіо. При вивченні гам, тризвуків та арпеджіо перед учнем слід ставити певні звукові завдання, що допоможе активізувати його слуховий контроль, наприклад[20,с.179] :

- Вслуховуватися в мелодичний характер гама, провести послідовність нот як цілісну мелодичну лінію до смислової вершинки (верхній звук) з подальшим спадом (до останнього звуку);



- Виконувати гами з різноманітною артикуляцією (різноманітними штрихами);
- Виконувати гами різним ритмічним малюнком, з акцентами на різних звуках;
- Виконувати гами з різними динамічними відтінками.

Рекомендується попередньо освоїти побудову двох тетраходів від будь-якого звуку (спочатку від білих клавiш). Грати їх потрібно в межах октави: нижній тетраход - лівою рукою, верхній - правою. Після цього можна переходити до гри гам кожною рукою окремо з традиційною аплікатурою. Потім слід починати гру двома руками розбіжних гам, що розходяться гам в октаву, спочатку від одного звуку (із симетричною аплікатурою) і після засвоєння гам, що розходяться, приступити до гри в паралельному русі. Темп має бути таким, у якому учень може контролювати і грати безпомилково. Вивчення гам доцільно пов'язувати з їх застосуванням у музично-педагогічній літературі. Вивчення гами, на всіх ступенях музичної освіти здатне принести величезну користь для технічного і музичного розвитку. Одним із найважливіших елементів гри на фортепіано є правильна аплікатура. Гама та арпеджіо можна поділити на групи, що відповідають етапам роботи. Кожен етап потрібно об'єднати не тільки певним рівнем складності, а й певним типом аплікатури. Після того, як учень пройде гама в усіх тональностях, необхідно почати їх повторювати, але щоразу ставити перед учнем нові завдання: домагатися кращої якості виконання, більш рухливого темпу, вводити акценти, працювати над динамічними відтінками. У гамоподібних і багатьох інших фігураціях нерідко становить труднощі підкладання першого пальця. Треба простежити, щоб воно відбувалося плавно, без поштовху, щоб великий палець підводився до потрібної клавiші поступово, не ривком. Велику користь можуть принести спеціальні вправи на підкладання першого пальця .

Особливу увагу необхідно приділяти плавному підкладанню першого пальця, оскільки в арпеджіо воно ще важче, ніж у гамах. Для учнів з маленькою рукою арпеджіо важкі розтягуванням, що часто викликає помітне напруження.

Рука за можливості повинна перебувати у вільному зібраному стані. Труднощі для учнів представляють різні гармонійні фігурації, що зустрічаються в фортепіанній літературі, починаючи з розкладених акордів[20,с.160-163 ].

Досліджуючи методичні основи викладання фортепіано для учнів-початківців узагальнюємо, що на перших заняттях з фортепіано потрібно якісно сформувати виконавський апарат учня (правильна посадка за інструментом, постановка рук, тощо). Перші заняття з фортепіано потрібно проводити у формі гри, щоб не перенавантажувати дитину та підсилити інтерес до подальшого освоєння інструменту. В ігровій формі навчання матеріал різної складності буде сприйматися учнем набагато легше та цікавіше. Тобто, грамотно спланований та побудований урок, який поєднує в собі різноманітні форми роботи, сприяє концентрації учня та його зацікавленості у розвитку піаністичної майстерності. Саме тому введення такої форми роботи як елементарне акомпанування (музикування на елементарних музичних інструментах, відтворення найпростіших моделей супроводу окремими руками) дозволить досягнути завдань музичного розвитку дитини у класі фортепіано.

### **ВИСНОВКИ ДО І РОЗДІЛУ**

Основним завданням навчання у класі фортепіано ДМШ є виконавське оволодіння інструментом. Це передбачає здатність випускника самостійно виконувати нові фортепіанні твори. Серед інших результатів навчання важливим є розвиток навичок створення та виконання акомпанементу до мелодій. Зазначимо, що дане завдання займає другорядне місце, поступаючись вище названій меті. Водночас акомпаніаторські навички та уміння – важлива основа наступної музично-виконавської самореалізації випускника ДМШ.

Класичне визначення поняття «акомпаніатор» передбачає проведення занять з поточного репертуару, участь у записі концертних номерів, виконання нових музичних творів з листа, транспонування нотного матеріалу звичайної складності (Е.Афанасьєва, К.Люблінський, О.Негребецька, О.Нікітська, Ю.Юцевич та ін.). Вважаємо, що в роботі викладача фортепіано ДМШ доцільним є орієнтування на навчальне значення даного терміну - вид музично-

освітньої діяльності, сутність якої полягає у виконанні (і навіть у створенні) супроводу до мелодій, окремих творів. Орієнтовними елементарними акомпаніаторськими навичками учня-піаніста, на формування яких необхідно звернути увагу викладачу класу фортепіано ДМШ, є наступні: виконавські, транспонувальні, читки з аркушу, творчі.

Важливими передумовами розвитку акомпаніаторських навичок у піаністів-початківців є: у пізнавальній сфері – сприймання (споглядальна допитливість, але слабка аналітична функція), увага (мимовільна, нестійка, спрямована на нові яскраві об'єкти), пам'ять (механічна, мимовільна), мислення (наочно-образне) і мовлення (невеликий словниковий запас, переважає стисла, мимовільна, діалогічна мова); у емоційній сфері - емоційна вразливість, чуйність; у діяльнісній сфері розвиток іде від наслідувальних дій дитини до спроб відшукати виразально-зображальні засоби, самостійно переносити набутий на заняттях художній досвід у повсякденне життя, проявляючи при цьому творчу ініціативу; музично-творча діяльність молодших школярів виявляється в імпровізації пісенних мелодій, придумуванні нескладних мотивів, інсценуванні сюжетів пісень, пластичному інтонуванні музики, складенні елементарних танців, створенні ігор-драматизацій, темброво-ритмічних супроводів тощо.

Досліджуючи методичні основи викладання фортепіано для учнів-початківців узагальнюємо, що на перших заняттях з фортепіано потрібно якісно сформувати виконавський апарат учня (правильна посадка за інструментом, постановка рук, тощо). Перші заняття з фортепіано потрібно проводити у формі гри, щоб не перенавантажувати дитину та підсилити інтерес до подальшого освоєння інструменту. В ігровій формі навчання матеріал різної складності буде сприйматися учнем набагато легше та цікавіше. Тобто, грамотно спланований та побудований урок, який поєднує в собі різноманітні форми роботи, сприяє концентрації учня та його зацікавленості у розвитку піаністичної майстерності. Саме тому введення такої форми роботи як елементарне акомпанування (музикування на елементарних музичних

інструментах, відтворення найпростіших моделей супроводу окремими руками) дозволить досягнути завдань музичного розвитку дитини у класі фортепіано.

## **РОЗДІЛ 2. Практичний досвід розвитку акомпаніаторських навичок у класі фортепіано ДМШ**

### **2.1 Узагальнення сучасного досвіду вирішення окремих аспектів заявленої проблеми**

Метою даного розділу є узагальнення сучасного досвіду розвитку акомпаніаторських навичок. Науковець Т.Молчанов вважає: практика акомпанементу – один із засобів залучення учнів до живого музикування. Сучасна методика рекомендує починати навчати акомпанементу з підготовчої роботи - з супроводу музики, яку дитина слухає, плесканням у долоні, притупуванням і лясканням по колінам. Такий супровід повинен відповідати образному характеру музики, що виконується. Навчання акомпануванню слід починати з дітьми молодшого шкільного віку ( 6-7 років). Роботі над акомпанементом передують велика підготовка, яку слід починати вже в “донотному” періоді навчання і вести в трьох напрямках: формування чистої співочої інтонації, швидкої побудови на клавіатурі будь-якого інтервалу від будь-якої клавіші, тому що інтервали - основа акомпанементу, і освоєння піаністичних прийомів [24, с.215]. Предмет акомпанементу вирішує наступні завдання - виховання почуття партнерства, відповідальності, формування практичних умінь і навичок акомпанування.

Розвитку акомпаніаторських навичок сприяє гра у ансамблі. Ансамбль - це колективна форма гри, в процесі якої кілька музикантів виконавськими засобами спільно розкривають художній зміст твору. Заняття в класі ансамблю повинні сприяти розвитку в учнів ритмічного, мелодійного, гармонічного слуху, музичної пам'яті, розвитку творчих навичок і, головне, прищепити інтерес і любов до музики і свого інструменту, а також сприяти формуванню основ самостійної музичної діяльності. Практика показує, що при грі в ансамблі

більш інтенсивно розвиваються та міцніше закріплюються всі рухові навички, учень швидше і краще оволодіває різноманітними прийомами артикуляції, звуковими фарбами, знайомиться з різними типами фактур, набуває досвід колективної творчості. Гра в ансамблі гарно розвиває ритмічне почуття, формує не тільки технічне, а й звукове мислення, вчить рахувати паузи, «порожні» такти і робити вчасні вступи. Учасникам ансамблю треба навчитись починати гру разом, це не така вже проста річ [24]. На думку Т.Молчанова гру в ансамблі слушно починати з перших уроків, коли учень вже більш менш володіє нотною грамотою. Перші тижні навчання не дають учневі повноти відчуття музичного твору, але в ансамблі це буде зовсім інша музика.

В.Кузенкова [20] використовує наступний прийом: на першому ж уроці дитині, яка ще не знає нот, доцільно запропонувати зіграти уривок з відомих класичних шедеврів, запропонувавши зіграти йому дві ноти акомпанементу в ансамблі з викладачем. Слушно запропонувати учневі прочитати з листа партію лівої руки, де можуть зустрічатись певні труднощі. За такої ситуації у дітей формуються виконавські навички гри в ансамблі, вміння слухати не тільки свою партію, а також партію, яку виконує вчитель. Коли учень впорається із завданням, доцільно запропонувати зіграти вдвох з ним весь твір. Учень отримує уявлення про ритм, темп, штрихи і всю п'єсу в цілому.

В ансамблі повинен бути виконавець, який виконує функцію диригента, він повинен показувати вступ, зняття, уповільнення. Сигнал до вступу-невеликий кивок голови, що складається з двох елементів: ледь помітного руху вгору і потім чіткого, досить різкого руху вниз. На репетиції можна приховувати порожній такт, а також можуть бути слова( увага, три-чотири). Дуже важливо закінчити твір разом, одночасно. Важливе те, що ансамблеве музикування вчить слухати партнера, вчить музичному мисленню, мистецтву вести діалог з партнером, розуміти один одного.

Основні завдання на першому етапі гри в ансамблі: отримати початкові навички читання з листа і аналіз нотного тексту, навчитись слухати один одного, дотримуватися динамічні відтінки. Мелодія, що виконується з учнем,

використовується для організації ігрових рухів прийомом нон легато і стакато. Яскраві музичні образи допомагають і правильній організації ігрового апарату. Як правило, далеко не всі учні на початкових етапах здатні чисто інтонувати, у багатьох учнів цього віку ще не розвинена координація між слухом і голосом, учневі необхідно допомогти добрим словом та власним прикладом. Також педагог може надати велику допомогу учневі, якщо буде співати разом з ним. Прислухаючись до чистої інтонації, дитина незабаром навчиться підлаштовувати свій голос під голос вчителя. На уроках фортепіано за пропонованою методикою учень повинен якнайбільше співати, сольфеджуючи або зі словами [24,с.204-206]

Коли розвинуто почуття ансамблю у обох виконавців, гра приносить задоволення. Це посилює інтерес до навчання, виховує і формує навички самостійної роботи, індивідуального підходу до інтерпретацій музично-художнього образу розучуваного музичного твору. Основна мета такого методичного прийому полягає в тому, щоб навчити учнів акомпанувати, а не виконувати складний музичний матеріал, який перешкоджає розвитку виконавських навичок. Дослідження традиційних методів та засобів спрощення фортепіанної фактури в оперних клавірах здійснив педагог і концертмейстер Є. Шендерович. Автор зазначає, що «спрощення інтерпретується не як збіднення фортепіанної фактури, а як раціональний спосіб відтворення клавіру, що сприяє зручності виконання його на фортепіано»[24,с.209].

Основна проблема під час роботи над інструментальним супроводом – створення повноцінного ансамблю із солістом. Відповідно, основним матеріалом для набуття навичок акомпанементу є вокальні твори (романси, пісні, арії). Процес формування навичок акомпанементу включає в себе цілий комплекс задач, необхідних для сумісного музикування і починається майже з перших уроків навчання гри на фортепіано [22,с.23].

Інструктивно-технічна та художньо-виконавська підготовка учні, тобто: читання нот з аркуша, транспонування, підбір мелодії на слух та її гармонізація, розвинуте почуття ансамблю сприяє формуванню виконавських навичок,

творчих здібностей учня музичної школи. Такі завдання потребують комплексного підходу та обіймають чотири компоненти: теоретичний – який реалізується в індивідуальних планах роботи з учнями; практично-методичний, що відповідає рівню спеціальних концертмейстерських вмінь та навичок; психологічний – відображає специфіку сприйняття і переживання багатоголосного ансамблевого звучання; компетентнісний – сприяє формуванню навичок акомпанементу [22, с.29].

Роботу над акомпанементом з учнем необхідно вибудовувати по етапах, залежно від труднощів акомпанементу і сприйнятливості учня. Чим раніше учень навчиться чути співвідношення сольної та акомпануючої партії- тим активніше буде його слухове сприймання. Граючи пісеньки від різних нот, на білих і чорних клавішах, окремо кожною рукою і разом, одним пальцем або різними, не забувайте головного правила: “все, що граємо - співаємо”.

Для початку педагог знайомить учня з твором - співає зі словами, акомпануючи собі. Дитина учить мелодію пісні зі словами. Мелодія запам'ятовується учнем на клавіатурі “з рук”, він увесь час підспівує собі, називаючи ноти, або зі словами. Педагог грає акомпанемент, а дитина співає вокальний рядок і показує акомпанемент на інструменті. Розбирається фактура й обговорюється образний зміст твору. Учень розучує акомпанемент. Спочатку він запам'ятовує фортепіанний супровід “з рук”, так само, як і вокальний рядок. Надалі, у міру освоєння нотної грамоти, дитина буде користуватись нотним текстом. При розучуванні акомпанементу спів вокальної партії є обов'язковим. Учень співає самостійно, акомпануючи собі [6].

Робота над розвитком навичок акомпанементу в класі фортепіано повинна проводитись планомірно та систематизовано, починаючи з молодших класів. Поступово опановуються вміння гри в ансамблі, підбору мелодії та акомпанементу по слуху, транспонування, засвоєння музично-теоретичних знань, досвід концертних виступів. Поважаючи учня, його бажання та індивідуальні особливості, викладач допомагає творчому зростанню юного концертмейстера, сприяє процесу виховання та становлення особистості. Саме

ж мистецтво акомпанементу вимагає від учня наявність яскравих виконавських даних, повної віддачі душевних сил, кропіткої роботи для розкриття своєї музичної обдарованості.

Головна ціль учня-акомпаніатора – це художнє виконання твору. І тут не треба забувати про дві важливі речі – вікові особливості учня та його індивідуальні здібності. Викладачу потрібно вміло підібрати програму. Учні вдається виконати такий твір, який є характерним для його віку. Робота над твором в класі акомпанементу починається з ознайомлення та детального розбору сольної та фортепіанної партій. Учень повинен чітко представляти форму твору, стиль, зміст та характер. Необхідно розібрати з учнем тональний план, фактуру, драматургію, фразування, кульмінаційні моменти, визначити характер звучання, а також звернути увагу на важкі місця, як в партії соліста, так і в акомпанементі. Партія соліста виступає як частина, складовий елемент музичного цілого, що визначає загальний план виконання твору[32, с.19].

Розвитку акомпаніаторських навичок сприяє метод читання з аркуша. Звернемось до висновків Л.Опарик. У практичній діяльності музичного керівника у дошкільному навчальному закладі, вчителя музики в школі, концертмейстера позашкільного художнього колективу дуже важливим є навик читання з листа. Для набуття навички читання з листа необхідний і розвиток певного технічного комплексу. Передусім – аплікатурної техніки (типових формул послідовності пальців: гам, арпеджіо, подвійних нот, акордів). Це сприятиме вмінню відразу знаходити зв'язок звуків, розуміти напрямок музичної фрази. Таким чином відпрацьовується зорове сприйняття запису тієї чи іншої послідовності, групи нот, акордів [32,с.20].

Виховання навичок читання з аркуша - невід'ємна складова навчання учня-піаніста. Починати треба з уміння розрізняти лише декілька нот, що набагато корисніше, ніж розбирати погано та неякісно велику кількість нотного тексту. Читання з листа повинно бути спрямованим та систематизованим. Процес читання з листа нагадує процес читання вголос. Читаючи текст, дитина спочатку очима впізнає букви і, складаючи з них слова, вимовляє вголос. Якщо



це етап не викликає у дитини утруднень, то він, вслухаючись у текст, розуміє і запам'ятовує зміст прочитаного. Завдяки розумінню виникає інтерес до самого процесу читання[32, с.21].

Для набуття навичок читання з аркуша необхідний і розвиток певного технічного комплексу. Передусім - аплікатурної техніки(типових формул послідовності пальців: гам, арпеджіо, подвійних нот, акордів). Це сприятиме вмінню відразу знаходити зв'язок звуків, розуміти напрямок музичної фрази. Таким чином відпрацьовується зорове сприйняття запису тієї чи іншої послідовності, групи нот, акордів. В роботі над розвитком навичок читання з листа важливого значення набуває внутрішній слух піаніста.

Для розвитку слухового компонента процесу читання з нот корисними є такі методи[32,с.13]:

1. Слухання музики з нотами в руках. При цьому відбувається зчеплення слухових і зорових сприймань.
2. Розучування твору без інструмента.
3. Читання з нот п'єси відразу після прослуховування її у виконанні вчителя. Тут читання проходить успішніше на основі відповідних слухових уявлень.
4. Виконання п'єси шляхом чергування співу та фортепіанної гри.

Досвід роботи з дітьми показує, що хорошому читанню з аркуша сприяє уміння сприйняти внутрішнім слухом мелодію, гармонію, визначити ладову і ритмічну основу, розібратися в найпростіших елементах музичної форми. Виконанню твору повинно передувати його зорове сприйняття. Але оскільки музичний багаж початківця невеликий, то педагогу необхідно перед виконанням ансамбля проаналізувати з учнем музичний текст: з'ясувати напрям і ритмічний малюнок мелодії, фразування, штрихи, лад, метроритм п'єси. Зрозуміло, на перших порах педагог пояснює, як підійти до подібного розбору, але поступово надає учню все більшу самостійність. Підбір по слуху і транспонування можуть успішно поєднуватися з читанням з аркуша.

Однією з форм творчої роботи у класі фортепіано є створення (підбір) акомпанементу до дитячих пісень на фортепіано, що уможливорює використання на практиці знань з музичної грамоти. Таким чином учень вчиться створювати гармонічне оточення мелодії, в якому б максимально розкрилися виражальні можливості мелодії [7, с.56].

Створення акомпанементу допомагає глибше зрозуміти закономірності гармонічної мови, повніше усвідомити виражальну та формотворчу роль гармонії у комплексі інших компонентів музики в художньому цілому.

Термін «акомпанемент» (франц. *accompagnement* від *accompagner* – супроводжувати) означає:

- 1) музичний супровід сольної партії або партій. Він може бути інструментальним і вокальним (вокальний акомпанемент сольних вокальних партій);
- 2) всі голоси музичного твору, які супроводжують ведучу мелодію. Акомпанемент зустрічається у будь-якому гомофонному творі.

Отже, проаналізовані нами праці дозволяють зробити наступні висновки: Проблема формування акомпаніаторських умінь досить часто порушується у сучасних музично-педагогічних дослідженнях. Наприклад, науковці О.Негребецька, Є Нікітська вивчають її мистецтвознавчі аспекти; М.Картавцева, Н.Крючков, А.Люблинський, З.Савельєва та ін. обґрунтовують педагогічні основи акомпаніаторських студій; С.Глушкова, Г.Пужай, О.Склярів, І.Стотика та ін. пропонують власний методичний досвід щодо освіти акомпаніатора. Зазначимо, що сучасна методика підготовки акомпаніатора (концертмейстера) орієнтована перш за все на професійну освіту. Водночас аспект формування основ та початкових навичок акомпанування у ДМШ розкритий сьогодні недостатньо (Л.Гричанюк. М.Зріль). Серед практичних підходів рекомендуються наступні: метод ритмічного супроводу мелодії звучними жестами, інтонування, співу («граємо-співаємо»), побудови терцієвої втори, опанування елементарних основ різних типів акомпанементу (тонічний, субдомінантовий, домінантовий

бас, органний пункт, терції, тризвуки, групи бас-акорд, арпеджіо) (Т.Молчанов); ансамблевої гри, читки мелодій з аркуша, дворучне виконання партії акомпанементу, спрощення авторського акомпанементу (С.Глушкова, А.Люблінський, Г. Пужай, Л.Опарик та ін.).

## **2.2 Опис змісту та процесу практичної реалізації авторської методичної моделі**

Дисципліна «Музичний інструмент фортепіано» дитячої музичної школи орієнтована на розвиток в учнів компонентів музично-виконавської майстерності: теоретичного (визначається музичною грамотністю); технічного (характеризується точністю, швидкістю, пластичністю, пристосованістю та енергійністю виконання музично-ігрових рухів); художньо-комунікаційного (характеризується асоціативним мисленням та емоційним переживанням художніх образів, інтелектуально та почуттєво осмисленим інтерпретаторським відтворенням музичного твору).

По завершенні навчання випускник ДМШ повинен вміти користуватись здобутими знаннями, навичками, уміннями, тобто компетенціями у самостійній музичній виконавській діяльності. Серед цих умінь мають бути навички створення та виконання акомпанементу, тобто музичного супроводу основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору [50,с.8].

У Типовій навчальній програмі з навчальної дисципліни «Музичний інструмент фортепіано» знаходимо наступне: завданнями третього та четвертого року навчання є «...удосконалення навичок читання з листа, транспонування нескладних музичних текстів у задану тональність, підбір акомпанементу [46, с.12;15].

Результатами навчання серед інших є володіння навичкою транспонування нескладних музичних текстів у задану тональність; підбір акомпанементу з використанням головних ступенів ладу (Т, S, D) [46, с.21]

Для розвитку акомпаніторських навичок потрібне добре оволодіти здібностями, які забезпечують ансамблеве виконання, читання з аркушу, підбір

акомпанементу тощо. Почуття метру і ритму є одною з складових ансамблевої гри, розвиток яких є одним з важливих компонентів акомпаніаторських навичок. Для цього потрібно здійснити комплексну перевірку (діагностику), для якої можна використати наступні вправи:

1. Для перевірки почуття метру:

- зіграти на фортепіано послідовно швидкий та повільний фрагменти музичних творів (з дитячого репертуару, у цих прикладах повинна чітко відчуватися пульсація долей), запропонувавши учневі визначити, який твір був швидким, а який повільним;

- запропонувати учневі помарширувати під музику, при цьому виконувати музичні фрагменти у різному темпі (у цих фрагментах повинна чітко відчуватися пульсація сильних долей, найкраще обирати марші, польки та інші дводольні та чотиридольні фрагменти, під які можна легко марширувати); Наприклад марш Р. Шумана, Б. Канеда «Марш гусей» і тд.

2. Для перевірки почуття ритму:

- простукати ритмічний малюнок і запропонувати учневі його повторити; поступово ускладнювати ритмічні малюнки аж до того часу, коли учень почне відтворювати малюнок з помилками;

- зіграти ритмічну послідовність на інструменті, запропонувавши учневі її простукати (для тих, хто продемонстрував хороше відчуття ритму у попередньому завданні) [47].

Відбиваючи ритм, учень мусить уважно прислухуватися до того, як педагог грає музичний твір і підігрувати відповідно до звучання музики: збільшуючи або зменшуючи силу звуку, прискорюючи або уповільнюючи темп, виділяючи акценти, тощо. Для досягнення ідеального звучання слід окремо вивчити ритм з дітьми, проспівуючи його на "ля-ля-ля" чи "тра-та-та", також можна разом з ними відтворювати ритм, стукаючи долонею по столу чи плескаючи. Для початку дитина повинна навчитися відчувати сильну долю в різних розмірах, у різних за характером музичних творах. Наприклад, вчитель грає супровід української народної пісні «Прийди, прийди, сонечко », а учень повинен кожен

склад пісні проплескати у долоні. І – довгий звук; П – короткі звуки. (див. Додаток 1 ). Після того, як учні вивчили ритм, можна спробувати зіграти разом з викладачем під акомпанемент [47]. Самостійний розвиток акомпаніаторських навичок передбачає ритмічний супровід на нотному записі. Внаслідок використання на уроці ударних інструментів на спеціально розроблених партитурах для супроводу у молодших школярів формується відчуття долей такту, музичних фраз, кульмінаційних моментів у фразах, тих музично-практичних навичок, які ще недостатньо розвинені.

Оскільки робота над розвитком акомпаніаторських навичок є комплексною, різноспрямованою, то ми класифікували акомпаніаторські навички за такими видами: музично-слухові, виконавсько-технічні та виконавсько-художні (див. таблицю 1).

Акомпаніаторські навички		
Музично-слухові	Виконавсько-технічні	Виконавсько-художні
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Навички чути свою та чужу партію</li> <li>▪ Навички чути темпоритм</li> <li>▪ Навички чути мелодичну лінію</li> <li>▪ Навички чути лад та гармонічну послідовність</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Навички читання з листа</li> <li>▪ Навички транспонування</li> <li>▪ Навички гри гармонічних послідовностей</li> <li>▪ Навички гри різних типів акордових фактур</li> <li>▪ Навички імпровізації</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Навички інтерпретації</li> <li>▪ Емоційність</li> <li>▪ Артистичність</li> </ul>

Працюючи у класі фортепіано, поряд з традиційним виконавським опануванням учнями музичними творами, практикуємо їх долучення до процесу акомпаніаторської діяльності: імпровізуємо різні варіанти супроводу, виконуємо авторські твори (зокрема, пісні) з акомпанементом, створюємо

найпростіші варіанти супроводу до улюблених мелодій, систематично читаємо доступний музичний текст з аркуша.

Передбачаємо дотримання наступної етапності:

1.Орієнтовний. Учень співає або грає мелодію – вчитель акомпанує. Така робота дозволяє створити орієнтири щодо акомпаніаторської діяльності, працювати над налагодженням ансамблю соліст-акомпаніатор.

Конкретизуємо: формування початкових навичок акомпанування здійснюється у процесі розучування вокальних та інструментальних творів. При виборі програми для роботи необхідно враховувати піаністичні можливості кожного учня. На початковому етапі роботи над акомпанементом, учень повинен виконувати нескладні твори під власний спів або спів викладача. На цьому етапі доцільно починати з творів з нескладною фактурою, наприклад українська народна пісня «Вийди, вийди сонечко» в обробці Л. Ревуцького. Акомпанемент побудований на акордовій фактурі, частково йде дублювання мелодії у верхівках акордів, завдяки чому учневі легше грати і співати одночасно [34, с 18-20].

Тому, залежно від можливостей учня, ми практикуємо наступні варіанти-етапи завдань з розвитку акомпаніаторських навичок учня-піаніста: учень і вчитель співає - вчитель акомпанує; учень співає – вчитель акомпанує; учитель і учень співають - учень акомпанує у вигляді простого ритмічного малюнка; учитель співає – учень акомпанує на елементарному музичному інструменті; учитель співає - учень акомпанує на фортепіано ( в основі одноголосного акомпанементу – основи акордів, терції, акорди, що змінюються на сильних долях ); учень виконує на фортепіано весь твір. Таким чином, робота над зазначеним твором включає і процес розвитку акомпаніаторських навичок.

2. Репродуктивний, коли учень повторює запропоновані вчителем моделі ритмічного чи ін. видів супроводу, зокрема на дитячих музичних інструментах, при допомозі звукопластики, складо-вербальної ритмізації. Особливістю даного етапу є те, що музичний твір виконує вчитель, а учень – створений вчителем супровід. Наприклад, знайомлячи учня з п'єсою

А.Жилінського «Біля річки», ми пропонуємо йому уявити себе на березі водойми і прислухатись до звуків довкола. Діти «чують» дзижчання комашок, кумкання жабки, щебіт пташки, сміх дітей, плюскання качечок та ін. Кожну групу слухових образів діти відтворюють у малюнках, перекладають на звукоімітаційні склади («зум», «ква», «тьох». «хі-хі, ха-ха», «хлюп» і таке інше), які декламують у ритмі мелодії п'єси. Така робота дозволяє цілісно уявити твір, опанувати його слухом, що налагоджує подальший слуховий самоконтроль. Крім того, діти відразу осмислюють образний зміст п'єси і їх виконання стає більш емоційним.

На цьому етапі ми використовували наступні твори з ритмічним супроводом: українська народна пісня «Подорозі жук»(див. Додаток 3), «Прийди, прийди, сонечко»(Додаток 4), Ю. Щуровський «Козачок» (Додаток 5) та інші.

3.Імпровізаційний, що передбачає безпосередню, незаплановану творчість. Наприклад, у роботі над п'єсою П.Берліна «Крокуючі поросята»(Див. додаток 6) учні при допомозі звучних жестів (кроки плескання) та дитячих барабанів створюють музичний супровід до п'єси, яку виконує вчитель чи товариш.

4.Інтерпретаційний. Учень виконує авторський супровід до популярних пісень. Зручними для учнів-піаністів з невеликим виконавським досвідом є пісні із збірки «Зустрічаємо весну» С.Бакай та Т.Стороженко; пісні А.Філіпенка, Л.Горової та ін.

На цьому етапі ми використовували такі твори - п'єса Б.Бартока, Азбука В. Моцарта, менует Л. Моцарта , тощо.

5.Елементарно творчий, коли створюється найпростіший супровід до мелодій дитячих пісень. В його основі I, IV, V ступенів звукоряду ладотональності. Для такої роботи зручними є мелодії народних пісень «Унадився журавель», «Женчичок-бренчичок», «Грицю, Грицю, до роботи» та ін . Для різних варіантів акомпанементу ми використали усім відому пісню

«Jingle bells». Наводимо фрагменти створеного дітьми акомпанементу(див. Додаток 7).

6.Творчий. На цьому етапі створюється найпростіший акомпанемент (одноголосний, акордовий, арпеджований). Ми використовуємо мелодії дитячих пісень «Тракторець» (О.Шевченко), «Бублик» (сл. Г.Британа, муз. С.Мачайло), «Киця-Кицюня» (І.Білик) та ін. На творчому етапі ми грали українську народну пісню «Лисичка», Д. Крехенбул «Нічна пригода» та ін. (Додаток 8)

Творче музикування на елементарних музичних інструментах відкриває великі можливості для продуктивної музичної діяльності школярів та розвитку акомпаніаторських навичок. Послідовність опанування творчого музикування на елементарних музичних інструментах така: ознайомлення з інструментом, навчання гри на ньому, творче виконавство, імпровізація. Використання на уроках музики інструментів-іграшок є однією з найдоступніших форм виховання акомпаніаторських навичок. Під час проведення музичних та музично-дидактичних ігор, танців, гри на музичних інструментах-іграшках учням дається можливість імпровізувати, що розкриває їхні акомпаніаторські навички. В основі імпровізації лежить послідовність Т-S-D-T. Завдяки цій послідовності учень може орієнтуватись в основних ступенях тональності, а також використовувати їх для імпровізації. Перед імпровізацією бажано зробити декілька ритмічних вправ, таких як гра «повтори ритм». В цій грі викладач у веселій формі пропонує постукати у долоні короткі музичні фрагменти, які він зіграв на фортепіано.

Наприклад, вчитель імпровізує перше речення, а учень друге, закінчуючи його на тоніці. Гра може супроводжуватись співом зі словами, а може бути суто інструментальною.





Ця вправа важлива ще й тим, що вчитель своїм прикладом показує учням, як зробити мелодію більш розвиненою та виразною.

На заняттях з фортепіано ми використовуємо різноманітні музичні інструменти- іграшки, які дають учневі змогу акомпанувати собі під час співу, грати в дитячому оркестрі та ансамблі. Добираючи вправи для таких інструментів, викладач поступово ускладнює завдання. Наприклад, пісня Я. Степового «Печу, печу хлібчик» , кожен такт пісні починається з сильної долі-ноти ля. Для того, хто починає грати це дуже важливо. Педагог вчить учнів ударяти пластинку металофона, яка відповідає звуку ля, на сильній долі. Таким чином пісня використовується як вправа [ 34, с 18-20] .

Гра на дитячих музичних інструментах – металофоні, ударних, або інших шумових інструментах – корисна для розвитку акомпаніаторських навичок. Гра на дитячих музичних інструментах активізує музично-слухові навички (дитина підбирає по слуху, імпровізує), а також активізується почуття ансамблю, збагачується художній досвід дитини, розвивається мотивація до виконавської діяльності. Можна використовувати різні фонограми, під які дитина може імпровізувати або підбирати на слух [11,с 10].

Для розвитку у молодших школярів відчуття ритму, слід застосувати виключно ударні інструменти, а також плескання в долоні, відтворювання ритму ногою чи ударом руки по столу. Це сприяє появі не тільки поняття про ритм і його різновиди, а й освоєнню простих ритмічних структур у живому музичному виконанні. Супроводжувати спів пісень (наприклад, спів забавлянки «Тосі, тосі») виплескуванням найрізноманітніших ритмів (кому як вдасться).

Навчити учнів використовувати для імпровізації супроводів бубон, трикутник, дзвіночки тощо [11,с 12].

Великий вплив на розвиток навичок акомпанування має гра в ансамблі – виконання інструментальних творів для фортепіано в 4 руки. Пропонуємо розглянути українську народну пісню в обробці О. Личкіної «Зайчик-побігачик» (Додаток 9). Сам твір рухливий та веселий, отже грати його потрібно згідно характеру(завзято, бадьоро, тощо ). На початку роботи ,кожен учень повинен вивчити свою партію, звернути уваги на штрихи та додаткові знаки альтерації. Для кращого розуміння характеру та структури твори можна включити музичний запис.

В партії Primo, учень повинен попрацювати над секундами у правій руці(грати потрібно так, щоб звучали верхівки в секундах), грати легко на стакато; саме завдяки секундам твір має такий веселий та жартівливий характер.

У творі є декілька місць з пунктирним ритмом, над яким треба ретельно попрацювати, для цього вчитель включає метроном або ж вистукує ритм сам.

Перша нота пунктиру повинна бути сильною та активною, а друга слабшою та коротшою. Особливу увагу потрібно ще звернути на місця, де грає права і ліва рука різними штрихами(права веде мелодію на легато, а ліва продовжує грати на стакато). Це може стати проблемою для вивчення учня. Для цього, педагог може підіграти учню ліву руку, а дитина буде вести мелодію на лігато в правій руці, потім можна помінятись. Це допоможе учневі краще співставити різні штрихи та неплутатись в них. Також у творі Зайчик -побігачик зустрічаються шістнадцяті ноти, які потрібно заграти легко та нештовхаючи кожную ноту, для цього ми в групуванні виділяємо першу сильну ноту, наступні граються легше.

Партія Secondo побудована на рівних восьмих нотах на стакато (ніби стрибає зайчик), грати їх потрібно активними кінчиками пальців, рівно та з опорою на основні долі. Оскільки ліва рука попадає на основні долі, а права рука веде підголоски, важливо пояснити учневі, що ліва рука повинна грати голосніше ніж права. Учень повинен грати свою партію чітко, легко та не «присідаючи» на кожную ноту. Для цього робимо опору на першу долю , а всі інші ноти граємо

легше. Також важливо зазначити учням, що після фермати вони повинні вступити разом(одночасно). Для цього один з учнів повинен показати це кивком голови.

Завдання учнів при грі в ансамблі це синхронне звучання всіх партій, єдність динаміки та фразування. Після розучування партій учнями, можна приступати до гри разом.

При грі разом на перше місце виходить робота над ансамблем та характером твору. Важливо щоб партія Primo, яка веде мелодію грала яскраво та виразно, нижня партія в свою чергу повинна гратись рівно, тримати темп та не перекикувати партію Primo.

Гра в 4 руки найкраще розвиває ансамблеві навички в учня-піаніста: дисциплінує ритміку (вчить рахувати паузи, "порожні" такти, вчасно вступати; допомагає подолати такі недоліки, як невміння тримати один темп, розвиває тонкість "ритмічного слуху". Гра в ансамблі вдосконалює вміння читати з аркуша, а також навчає слухати партнера( слухати свою та чужу партію).

Таким чином, розвиваючи акомпаніаторські навички, ми орієнтувались на наступні види діяльності у класі фортепіано: читанню з аркуша, грі в ансамблі, підбору нескладного акомпанементу, імпровізації, музикуванню на елементарних дитячих інструментах тощо.

Використовували наступні методи: ритмічного супроводу мелодії звучними жестами, інтонування, співу («граємо-співаємо»), побудови терцієвої втори, опанування елементарних основ різних типів акомпанементу (тонічний, субдомінантовий, домінантовий бас, органний пункт, терції, тризвуки, групи бас-акорд, арпеджіо) ансамблевої гри, читки мелодій з аркуша, дворучне виконання партії акомпанементу, спрощення авторського акомпанементу.

Акомпаніаторські навички розвивали у наступних формах роботи – імпровізували різні варіанти супроводу, виконували авторські твори (зокрема, пісні) з акомпанементом, створювали найпростіші варіанти супроводу до улюблених мелодій, а також читали доступний музичний текст з аркуша та ін.

### Висновок до II розділу

Проблема формування акомпаніаторських умінь досить часто порушується у сучасних музично-педагогічних дослідженнях. Наприклад, науковці О.Негребецька, Є Нікітська вивчають її мистецтвознавчі аспекти; М.Картавцева, Н.Крючков, А.Люблінський, З.Савельєва та ін. обґрунтовують педагогічні основи акомпаніаторських студій; С.Глушкова, Г.Пужай, О.Склярів, І.Стотика та ін. пропонують власний методичний досвід щодо освіти акомпаніатора. Зазначимо, що сучасна методика підготовки акомпаніатора (концертмейстера) орієнтована перш за все на професійну освіту. Водночас аспект формування основ та початкових навичок акомпанування у ДМШ розкритий сьогодні недостатньо (Л.Гричанюк, М.Зріль). Серед практичних підходів рекомендуються наступні: метод ритмічного супроводу мелодії звучними жестами, інтонування, співу («граємо-співаємо»), побудови терцієвої втори, опанування елементарних основ різних типів акомпанементу (тонічний, субдомінантовий, домінантовий бас, органний пункт, терції, тризвуки, групи бас-акорд, арпеджіо) (Т.Молчанов); ансамблевої гри, читки мелодій з аркуша, дворучне виконання партії акомпанементу, спрощення авторського акомпанементу (С.Глушкова, А.Люблінський, Г. Пужай, Л.Опарик та ін.).

розвиваючи акомпаніаторські навички, ми орієнтувались на наступні види діяльності у класі фортепіано: читанню з аркуша, грі в ансамблі, підбору нескладного акомпанементу, імпровізації, музикуванню на елементарних дитячих інструментах тощо.

Використовували наступні методи: ритмічного супроводу мелодії звучними жестами, інтонування, співу («граємо-співаємо»), побудови терцієвої втори, опанування елементарних основ різних типів акомпанементу (тонічний, субдомінантовий, домінантовий бас, органний пункт, терції, тризвуки, групи бас-акорд, арпеджіо) ансамблевої гри, читки мелодій з аркуша, дворучне виконання партії акомпанементу, спрощення авторського акомпанементу.

Акомпаніаторські навички розвивали у наступних формах роботи – імпровізували різні варіанти супроводу, виконували авторські твори (зокрема, пісні) з акомпанементом, створювали найпростіші варіанти супроводу до улюблених мелодій, а також читали доступний музичний текст з аркуша та ін. Процес акомпанування вирішує наступні завдання - виховання почуття партнерства, відповідальності, формування практичних умінь і навичок акомпанування. Для розвитку акомпаніаторських навичок корисними є гра в ансамблі, читка нот з аркуша, імпровізація, гра різних технічних вправ на розвиток піаністичного апарату( гами, арпеджіо , тощо.)

## ВИСНОВКИ

Основним завдання навчання у класі фортепіано ДМШ є виконавське оволодіння інструментом. Це передбачає здатність випускника самостійно виконувати нові фортепіанні твори. Серед інших результатів навчання важливим є розвиток навичок створення та виконання акомпанементу до мелодій. Зазначимо, що дане завдання займає другорядне місце, поступаючись вище названій меті. Водночас акомпаніаторські навички та уміння – важлива основа наступної музично-виконавської самореалізації випускника ДМШ.

Класичне визначення поняття «акомпаніатор» передбачає проведення занять з поточного репертуару, участь у записі концертних номерів, виконання нових музичних творів з листа, транспонування нотного матеріалу звичайної складності (Е.Афанасьєва, К.Люблінський, О.Негребецька, О.Нікітська, Ю.Юцевич та ін.). Вважаємо, що в роботі викладача фортепіано ДМШ доцільним є орієнтування на навчальне значення даного терміну - вид музично-освітньої діяльності, сутність якої полягає у виконанні (і навіть у створенні) супроводу до мелодій, окремих творів. Орієнтовними елементарними акомпаніаторськими навичками учня-піаніста, на формування яких необхідно звернути увагу викладачу класу фортепіано ДМШ, є наступні: виконавські, транспонувальні, читки з аркушу, творчі.

Важливими передумовами розвитку акомпаніаторських навичок у піаністів-початківців є: у пізнавальній сфері – сприймання (споглядальна допитливість, але слабка аналітична функція), увага (мимовільна, нестійка, спрямована на нові яскраві об'єкти), пам'ять (механічна, мимовільна), мислення (наочно-образне) і мовлення (невеликий словниковий запас, переважає стисла, мимовільна, діалогічна мова); у емоційній сфері - емоційна вразливість, чуйність; у діяльній сфері розвиток іде від наслідувальних дій дитини до спроб відшукати виразально-зображальні засоби, самостійно переносити набутий на заняттях художній досвід у повсякденне життя, проявляючи при цьому творчу ініціативу; музично-творча діяльність молодших школярів виявляється в імпровізації пісенних мелодій, придумуванні нескладних мотивів, інсценуванні сюжетів пісень, пластичному інтонуванні музики, складенні елементарних танців, створенні ігор-драматизацій, темброво-ритмічних супроводів тощо.

Досліджуючи методичні основи викладання фортепіано для учнів-початківців узагальнюємо, що на перших заняттях з фортепіано потрібно якісно сформувати виконавський апарат учня (правильна посадка за інструментом, постановка рук, тощо). Перші заняття з фортепіано потрібно проводити у формі гри, щоб не перенавантажувати дитину та підсилити інтерес до подальшого освоєння інструменту. В ігровій формі навчання матеріал різної складності буде сприйматися учнем набагато легше та цікавіше. Тобто, грамотно спланований та побудований урок, який поєднує в собі різноманітні форми роботи, сприяє концентрації учня та його зацікавленості у розвитку піаністичної майстерності. Саме тому введення такої форми роботи як елементарне акомпанування (музикування на елементарних музичних інструментах, відтворення найпростіших моделей супроводу окремими руками) дозволить досягнути завдань музичного розвитку дитини у класі фортепіано. Проблема формування акомпаніаторських умінь досить часто порушується у сучасних музично-педагогічних дослідженнях. Наприклад, науковці О.Негребецька, Є Нікітська вивчають її мистецтвознавчі аспекти;

М.Картавцева, Н.Крючков, А.Люблінський, З.Савельєва та ін. обґрунтовують педагогічні основи акомпаніаторських студій; С.Глушкова, Г.Пужай, О.Склярів, І.Стотика та ін. пропонують власний методичний досвід щодо освіти акомпаніатора. Зазначимо, що сучасна методика підготовки акомпаніатора (концертмейстера) орієнтована перш за все на професійну освіту. Водночас аспект формування основ та початкових навичок акомпанування у ДМШ розкритий сьогодні недостатньо (Л.Гричанюк, М.Зріль). Серед практичних підходів рекомендуються наступні: метод ритмічного супроводу мелодії звучними жестами, інтонування, співу («граємо-співаємо»), побудови терцієвої втори, опанування елементарних основ різних типів акомпанементу (тонічний, субдомінантовий, домінантовий бас, органний пункт, терції, тризвуки, групи бас-акорд, арпеджіо) (Т.Молчанов); ансамблевої гри, читки мелодій з аркуша, дворучне виконання партії акомпанементу, спрощення авторського акомпанементу (С.Глушкова, А.Люблінський, Г. Пужай, Л.Опарик та ін.).

Розвиваючи акомпаніаторські навички, ми орієнтувались на наступні види діяльності у класі фортепіано: читанню з аркуша, грі в ансамблі, підбору нескладного акомпанементу, імпровізації, музикуванню на елементарних дитячих інструментах тощо.

Використовували наступні методи: ритмічного супроводу мелодії звучними жестами, інтонування, співу («граємо-співаємо»), побудови терцієвої втори, опанування елементарних основ різних типів акомпанементу (тонічний, субдомінантовий, домінантовий бас, органний пункт, терції, тризвуки, групи бас-акорд, арпеджіо) ансамблевої гри, читки мелодій з аркуша, дворучне виконання партії акомпанементу, спрощення авторського акомпанементу.

Акомпаніаторські навички розвивали у наступних формах роботи – імпровізували різні варіанти супроводу, виконували авторські твори (зокрема, пісні) з акомпанементом, створювали найпростіші варіанти супроводу до улюблених мелодій, а також читали доступний музичний текст з аркуша та ін.

Процес акомпанування вирішує наступні завдання - виховання почуття партнерства, відповідальності, формування практичних умінь і навичок акомпанування. Для розвитку акомпаніаторських навичок корисними є гра в ансамблі, читка нот з аркуша, імпровізація, гра різних технічних вправ на розвиток піаністичного апарату( гами, арпеджіо , тощо.)

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акомпаніатор. Вікіпедія. <https://uk.wikipedia.org/wiki> .
2. Андрейко О. І. Методи вдосконалення виконавського апарату інструменталіста: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики і музичного виховання" / Оксана Іванівна Андрейко. -Київ, 2004. - 19 с.
3. Афанасьєва Е.Ю. Методичні особливості роботи концертмейстера з студентами-музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах. «Young Scientist» • № 10 (50) • October, 2017. С.231 – 235 с.232 - 233 URL <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/53.pdf> .
4. Баренбойм Л.А. Музична педагогіка і виконавство. М.: Музика, 1974. 337с.
5. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. Київ: Муз.Україна, 1978, 256с.
6. Воевідко Л. Методика музичного виховання 2019 .
7. Глушкова С.І., Пужай Г.В. Технологія створення акомпанементу: навчально-методичний посібник з курсів ”Гармонія”, “Практикум шкільного репертуару”, „Методика музичного виховання” для студентів стаціонарного та заочного відділень вищих закладів педагогічної освіти. – Полтава: Полтавський державний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2007. – 76 с.56 .
8. Гречанюк Л.П. Фортепіано та музична творчість URL [http://novovolynsk-cdut.edukit.volyn.ua/viddily/hudozhnj-estetichnij\\_viddil/kerivnik\\_gurtka\\_vokaljna\\_grupa\\_akompaniator/](http://novovolynsk-cdut.edukit.volyn.ua/viddily/hudozhnj-estetichnij_viddil/kerivnik_gurtka_vokaljna_grupa_akompaniator/) Дата звернення 04.02.2023 .



9. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано/Посібник для викладачів ДМШ.-К.: Музична Україна 1962. С. 41-42.
10. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник Київ: Либідь, 1997.376. с.221, с.338.
11. Дорошенко Т. Розвиток творчих здібностей на уроках музики: методичні рекомендації. Київ . 2001.
12. Енциклопедичний словник Ф.А. Брокгауза і І.А. Ефрона. - С.-Пб .: Брокгауз-Ефрон. 1890-1907 .- с.1055 .
13. Заря Л. О. Особливість інтересу молодших школярів до музики і методика його формування // Наукові записки кафедри педагогіки ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2010 .
14. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник / Тернопіль: СМП «Астон», 1998, 299с.
15. Кашкадамова Н. - Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. -350 с.
16. Кашкадамова Н.Б. - Фортеп'янно-виконавське мистецтво України.- Львів,1994.-116 с.
17. Концепція сучасної мистецької школи Наказ міністерства культури України від 20 грудня 2017р. № 1433  
[https://dniprorada.gov.ua/upload/files/o\\_1diss5gtm15rakg313gpqg01arq9n.docx](https://dniprorada.gov.ua/upload/files/o_1diss5gtm15rakg313gpqg01arq9n.docx) .
18. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості. – К.: Рад. школа, 1989. С 120, с 122-124, с 284 .
19. Курковський Г.- М.В.Лисенко –піаніст-виконавець. –К.; Музична Україна,1973.-152с.
20. Кузенкова В.П. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано). Київ 2008 с.180-183 .
21. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей. - Вінниця: Нова книга, 2007.
22. Кушнірук О. Перша українська «Школа гри на фортепіано» .

23. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування. Монографія/ Т. Молчанова. – Львів: Сполом, 2005 .
24. Молчанова Т. Мистецтво піаніста- концертмейстера : Навч. посібник – Л.: ДМА, 2001, с 215 .
25. Навчально-методичний посібник до курсу «Концертмейстерський клас» Теорія і практика акомпанементу /Уклад.: І.Г.Стотика, Е.А.Власенко, Я.В.Сопіна, О.В.Стотика / Заг. ред Стотики І.Г.- Мелітополь: МДПУ, 2018. - 127 с .
26. Науменко С. Психологія музичності та її формування у молодших школярів / С. Науменко. — Київ, 1993 .
27. Негребецька О. Історія акомпанементу як виду музичної практики [\*Наукові записки \[Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка\]. Серія : Педагогічні науки.\*](#) Вип. 157. С. 173-177.
28. Негребецька О. М. Історія акомпанементу як виду музичної практики <http://dspace.cuspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2708> с.173 – 177 с.174 дата звернення 11.02.2023.
29. Негребецька О.М. Історія акомпанементу як виду музичної практики с. 175 <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/157/39.pdf>
30. Нікітська О. Кафедра концертмейстерської майстерності – Харків, 1992 р.
31. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посібник. Київ, 2006.
32. Опарик Л.М. Теорія і методика читання музики з листа в класі фортепіано : Методичні рекомендації. Київ, 2010.
33. Положення про мистецьку школу/ Наказ міністерства культури України 09 серпня 2018 року № 686 <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#text> (Дата звернення 31 січня 2023) .
34. Р. Амлінська Музичні інструменти-іграшки , Київ «Музична Україна» 1986, с 18-20.
35. Ревенчук В.В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь: [навчальний посібник] /

- В.В.Ревенчук. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2009. – 111.с.
36. Ревуцький, Д. (1968). М. В. Лисенко – хорівий диригент. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / за ред. О. Лисенка, Р. Пилипчука. Київ: Музична Україна. С.528–533. с. 531
- 37.Рильський М. Микола Лисенко (Клаптики споминів). Микола Лисенко у спогадах сучасників. Упорядкував Остап Лисенко. К.: Музична Україна, 1968. С.661 – 671.
- 38.Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навч. метод. посібник. – К.: ІЗМН, 1997.с 23-25, с 74, с 89.
39. Ростовський О. Я. (2000). Українська музична педагогіка: стан і перспективи. Рідна школа.
40. Рудницька О. П. (1998). Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навчальний посібник, АПН України; Інститут педагогіки і психології професійної освіти.
41. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: [Навч. посібник]/ О.П.Рудницька – Тернопіль: Навчальна книга. - Богдан, 2005. - 357 с.
- 42.Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки.- Тернопіль:Астон,2000.- С 30-31.
43. Сапфирова Л.П. Професійна майстерність акомпаніатора як запорука розвитку музичності вихованця <https://naurok.com.ua/vistup-profesiyna-maysternist-akompaniatora-yak-zaporuka-rozvitku-muzichnosti-vihovancya-92708.html> Дата звернення 04.02.2023.
44. Сова М. О. (1996). Методичні рекомендації з формування досвіду рефлексивного осмислення музики.
45. Таран І.М. Методика викладання гри на фортепіано. Методичні рекомендації, – ІваноФранківськ, 2005р
46. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ФОРТЕПІАНО» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи. Київ, 2021. с.3, с.12, с.15, с 21 .

47. Шевчук А. Сучасні підходи до організації музичної діяльності дітей: методичні рекомендації 2000.
48. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка: підручник/ В.Д. Шульгіна. - К.:ДАКККіМ, 2005. - 271с.
- 49.Ю.В.Александров “Психологія розвитку” с 32- 36, с 50-52.
50. Юцевич Ю.Є.Музика.Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352с. С.8, с. 126, с. 92.

