

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра духових та ударних інструментів

УДК [780.8:780.616.433]:37.016:78.021.42

КОНДРАТЮК МАРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

Кваліфікаційна робота

**ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНОЇ
МАЙСТЕРНОСТІ УЧНІВ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО**

на здобуття освітнього ступеня Магістр
зі спеціальності 025 Музичне мистецтво

Науковий керівник:

кандидат педагогічних наук, доцент

Цюлюпа Наталія Леонідівна

Рівне-2023

Кондратюк М.О. Педагогічні умови формування технічної майстерності учнів в класі фортепіано: теоретико-методичний аспект / [наук. кер. –кандидат педагогічних наук, доцент Цюлюпа Н. Л.]. – Рівне: РДГУ, 2023.

У магістерському дослідженні розглядаються питання організації навчального процесу в спеціалізованих мистецьких закладах освіти, направлені на формування технічних навичок учнів в процесі фортепіанної підготовки.

В науковій роботі обґрунтовуються педагогічні умови та визначаються теоретико-методичні засади формування технічної майстерності як основи розвитку піаніста.

Рецензенти: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ Даюк Ж.Ю.

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ	
1.1. Технічна майстерність піаніста як філософська і психолого- педагогічна проблема.....	12
1.2. Еволюція педагогічних поглядів на процес формування технічної майстерності піаніста.....	20
Висновки до першого розділу.....	35
РОЗДІЛ II. МОДЕЛЮВАННЯ СТРУКТУРИ ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА ТА ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЇЇ ФОРМУВАННЯ	
2.1. Структура технічної майстерності піаніста.....	37
2.2. Педагогічні умови формування технічної майстерності піаніста.....	42
2.3. Основні методи розвитку техніки піаніста.....	47
Висновки до другого розділу.....	58
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	63
ДОДАТКИ.....	71

ВСТУП

Актуальність теми. Стрімкі зміни в соціумі, зокрема у світовій економіко-культурній, політичній інтеграції, динаміці інформаційного простору, виклики сьогодення зумовлюють реформування сучасної вітчизняної освіти. У законі України „Про освіту” наголошується, що „основною метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей, необхідних для успішної самореалізації... [23]”. Таким чином, дедалі все більшого значення набуває розвивальний вектор навчання, що стосується дисциплін художньо-естетичного циклу, зокрема музичного мистецтва як особливої та невід’ємної складової загальної освіти.

Як відомо, саме музичне мистецтво виступає в ролі одного з найвагоміших чинників формування духовності особистості, і саме тому, на мистецьку освіту покладають великі сподівання у контексті її виховного, навчального та розвиваючого потенціалу.

Головним завданням мистецької освіти вбачають формування ціннісно-світоглядних орієнтацій, розвиток ключових професійних компетентностей у процесі опанування художніх цінностей і способів творчої діяльності, формування мотивації та потреби особистості в творчому самовираженні та самовдосконаленні.

Таким чином, можемо констатувати про значне зростання значення музичного мистецтва, що „найбільш стимулює до творчої діяльності, сприяє формуванню пізнавальних та емоційно-мотиваційних функцій, розвитку творчого мислення, комунікаційних здібностей, а також позитивних якостей особистості” [23]. Змінюються пріоритети освіти в цілому та організація навчально-виховної діяльності спеціалізованих закладів мистецького спрямування зокрема.

Процес виховання та навчання у системі позашкільної та професійної освіти здійснюється з урахуванням індивідуальних особливостей розвитку, здібностей, потреб та інтересів особистості, що сприяє її самовираженню та самореалізації.

Навчання гри на фортепіано протягом століть привертає увагу, з огляду на потужну художньо-естетичну спрямованість. Фортепіано вже давно стало традиційним інструментом в системі не тільки додаткової позашкільної, але й професійної музичної освіти, а опанування піаністичними прийомами, оволодіння навичками фортепіанного виконавства має велике значення в організації навчально-виховного процесу в мистецьких закладах освіти.

З часів виникнення фортепіано і до сьогоднішніх днів науковців, методистів, педагогів-практиків та виконавців гостро хвилюють проблеми формування та удосконалення технічної майстерності, що є необхідним атрибутом професіоналізму піаніста.

Проблеми технічного розвитку музиканта-виконавця завжди були і залишаються актуальними. Аналізу цих питань присвятили свої наукові пошуки видатні педагоги-піаністи Л. Гінзбург, А. Корто, Г. Нейгауз, Є. Ліберман, С. Савшинський та ін.

Питання розвитку технічних умінь піаністів розглядають сучасні дослідники Н. Кашкадамова, Н. Корихалова, Т. Ляшенко, Ван Бін, Т. Макаров та ін. Але, методичний аспект проблеми формування технічної майстерності учнів в класі фортепіано внаслідок певного дослідницького застою в теорії позашкільної та професійної музичної освіти ґрунтовного висвітлення не отримав. Наша увага до означеної проблеми пояснюється багатозначністю та ємкістю даної категорії, а також певною складністю формування даного феномену.

Актуальність означеної проблеми, її теоретична і практична значимість для виховання гармонійно розвиненого музиканта і обумовила вибір теми магістерського дослідження.

Зв'язок роботи з науковими планами. Тема магістерського дослідження пов'язана з проблемою удосконалення фахової підготовки здобувачів вищої освіти, майбутніх педагогів-музикантів та удосконаленням методики викладання спеціального інструмента, концертмейстерського класу, методики викладання гри на фортепіано та історії розвитку фортепіанного мистецтва.

Магістерське дослідження входить до плану науково-дослідної роботи кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету і складає частину наукового напрямку “Естрадне мистецтво на теренах України: історія розвитку та перспективи”. Тему наукової роботи затверджено Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету.

Матеріали дослідження – психологічна, психолого-педагогічна, методична та медична наукова література, наукові спеціальні дослідження у сфері педагогіки та методики гри на фортепіано, історії, теорії та методики фортепіанного виконавства та навчання.

Метою дослідження є висвітлення основних процесів та особливостей розвитку техніки у становленні піаніста як виконавця; визначення шляхів формування умінь і навичок, що сприяють удосконаленню технічної майстерності піаніста; обґрунтування педагогічних умов та доцільність їх реалізації у формуванні технічної майстерності учнів в процесі фортепіанного навчання.

Гіпотеза дослідження – ефективність формування технічної майстерності учнів в класі фортепіано значно підвищиться, якщо забезпечити наступні педагогічні умови:

- наполегливий та цілеспрямований розвиток мотиваційної сфери та інтересу учнів до процесу навчання;
- активізація виконавської діяльності учнів, що стимулює розвиток їх технічних умінь та навичок;
- активізація самостійної роботи учнів, що забезпечує процес формування технічної майстерності.

Для досягнення поставленої мети дослідження визначено наступні **завдання:**

- на основі аналізу спеціальної та психолого-педагогічної літератури розкрити сутність та визначити теоретичні засади формування технічної майстерності учнів в класі фортепіано;
- дослідити еволюцію наукової думки щодо формування технічної майстерності піаністів;
- описати види виконавської техніки, її основні процеси та механізми;
- розглянути значення розвитку виконавської техніки у виконавському процесі піаніста;
- визначити шляхи формування умінь і навичок, які сприяють удосконаленню розвитку техніки піаніста;
- визначити педагогічні умови, необхідні для ефективного формування технічної майстерності в класі фортепіано.

Об'єкт дослідження – процес навчання гри на фортепіано у спеціалізованих мистецьких закладах.

Предмет дослідження – теоретико-методичний аспект та педагогічні умови формування технічної майстерності учнів в класі фортепіано.

Методологічну та теоретичну основу дослідження становлять філософські положення системного підходу до вивчення педагогічних явищ загальної та спеціальної освіти в Україні (В. Кремень, І. Зязюн та ін.));

фундаментальні ідеї психології та педагогіки щодо визначальної ролі діяльності у формуванні виконавських умінь та навичок (І. Бех, В. Семиченко та ін.); наукові дослідження в галузі теорії та методики музично-педагогічної освіти (Г. Падалка, О. Ростовський, Н. Цюлюпа, О. Щолокова та ін.).

Надзвичайно цікавими для нашого дослідження є наукові розробки в галузі фортепіанного навчання (О. Алексєєв, Н. Кашкадамова, В. Макаров, Б. Міліч, Г. Нейгауз, С. Савшинський).

Методи дослідження. Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань у дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених методів, а саме:

теоретичні - аналіз, синтез, систематизація, порівняння та узагальнення, метод теоретичного моделювання – для виявлення типів та видів корекційних занять; моделювання та узагальнення педагогічного досвіду.

емпіричні – педагогічне спостереження за процесом музичного навчання в спеціалізованих мистецьких закладах освіти; опитування, бесіди, спостереження.

Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів: Магістерське дослідження є спробою узагальнити результати наукового досвіду в галузі розвитку дошкільної музичної освіти. В науковій роботі нами:

обґрунтовано:

- педагогічні умови формування технічної майстерності в учнів класу фортепіано;

уточнено:

- сутність поняття “технічна майстерність”, його зміст та види;

конкретизовано:

- змістове наповнення та значення структурних компонентів технічної майстерності;

набули подальшого розвитку:

- теоретичні положення щодо формування технічної майстерності в учнів класу

фортепіано з урахуванням переходу до ступеневого навчання.

Організація дослідження. Дослідження відбувалося у три етапи протягом 2022 - 2023 років, згідно затвердженого календарного плану були зроблені наступні заходи з реалізації написання магістерської роботи:

Перший етап.

На першому етапі (вересень-грудень 2022 р.) відбулось затвердження теми магістерського дослідження „Педагогічні умови формування технічної майстерності в учнів класу фортепіано: теоретико-методичний аспект ”; розроблено та узгоджено з науковим керівником структуру написання наукової роботи згідно до нормативних вимог; на першому етапі вивчався стан розробки даної проблеми в її теоретичному аспекті.

Була зібрана і проаналізована наукова психологічна, педагогічна та методична література з питань магістерського дослідження, визначені та сформульовані категоріально-понятійний апарат дослідження (об’єкт, предмет, завдання та методи дослідження); узагальнено основні поняття визначеної проблематики; сформульовані педагогічні умови формування технічної майстерності в учнів класу фортепіано, був написаний вступ та перший розділ магістерського дослідження.

Другий етап.

На другому етапі відбулось редагування I розділу магістерської роботи. У березні 2023 р. на засіданні кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ відбувся звіт щодо написання I-го розділу, внесення виправлень і коректив, запропонованих членами викладацько-професорського складу кафедри; була систематизована та запропонована методична модель формування технічної майстерності в учнів класу фортепіано; впродовж квітня-травня відбувалося

написання другого розділу магістерської роботи, написані висновки до двох розділів та загальні висновки.

На **третьому етапі** був уточнений список використаних джерел та оформлені додатки наукової магістерської роботи; проведено редагування та оформлення дослідження, визначені основні етапи презентації магістерської роботи на захисті.

Практичне значення одержаних результатів. Магістерська наукова робота надає широкий комплекс знань майбутнім педагогам фортепіанного класу, виконавцям-початківцям.

Сформульовані у дослідженні основні положення, зроблені висновки, викладений фактичний матеріал можуть бути використані у системі спеціальної мистецької освіти, для написання та удосконалення навчально-методичних матеріалів з питань організації навчально-виховного процесу в закладах освіти мистецького спрямування.

Теоретичні положення, висновки магістерського дослідження можуть бути використані для оновлення змісту фахових дисциплін, у створенні методичних розробок та навчально-методичних посібників; для розробки індивідуальних планів учнів класу фортепіано.

Апробація результатів дослідження. Положення та висновки магістерського дослідження обговорювалися на щорічній науково-практичній конференції викладачів та студентів Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне, 2023).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, додатків та списку використаних джерел.

Публікації. За темою і результатами магістерського дослідження видано наукову публікацію "Методичні засади роботи над розвитком техніки в процесі

фортепіанної підготовки. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023. № 3 . С. 121-127.

Повний обсяг роботи складає - 73 сторінки, з них - 62 сторінки основного тексту. Список використаних джерел становить 54 найменувань.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

1.1. Технічна майстерність піаніста як філософська і психолого-педагогічна проблема.

Стрімкі перетворення, що відбуваються в сучасному світі, жорсткі виклики сьогодення створюють особливі передумови для перебудови вітчизняної освіти на засадах концепції особистісно-орієнтованого підходу, формування ціннісної свідомості особистості та на її основі створення позитивних умов для самонавчання та саморозвитку. Ряд вітчизняних науковців-дослідників (І. Бех, І. Зязюн та ін.) відмічають, що новітній етап розвитку вітчизняної освіти характеризується значною зміною уявлень про учня та його потенційні можливості, коли втілюється в життя концепція озброєння особистості готовністю та здатністю до ефективної життєдіяльності у соціумі, конкурентоспроможності кожної особистості, здатності пристосовуватись до змінних умов праці та життєдіяльності. У зв'язку з цим значно зростають вимоги до розвитку та удосконалення важливих якостей особистості за час її навчання у різного ступеня закладах освіти.

Мистецька освіта, що є ґрунтовною та ваговою частиною загальної освіти, покликана вирішувати важливі завдання формування духовності особистості, розвитку її ключових компетентностей, створення умов для творчої самореалізації тощо. Саме тому, навчання гри на музичних інструментах, в нашому випадку на фортепіано, є вагомим важелем у вирішенні цих завдань.

Багатовікова історія використання фортепіано в мистецькій освіті підростаючого покоління засвідчила його універсальність та багатоплановість.

Оволодіння грою на цьому музичному інструменті дозволяє ознайомитися з творами різних епох, стилів і жанрів, акомпонувати, грати в ансамблі, імпровізувати, створювати музику тощо. А для цього вкрай необхідне якісне володіння інструментом, що передбачає, в тому числі, і „технічну свободу”.

Зазначимо, що науковців-дослідників у всі часи цікавили розв’язання основних проблем фортепіанної педагогіки та виконавства. Сьогодні в цілому сформований зміст та структура досліджуваного нами поняття. Так, формування виконавських навичок піаністів знаходяться в полі зору Е.Абдулліна, О.Алексєєва, Г.Артоболовської, Л.Баренбойма, Л.Гінзбурга, О.Гольденвейзера, Г.Когана, Н.Корихалової, Є.Лібермана, С.Мальцева, Я.Мільштейна, Г.Нейгауза, О.Ніколаєва, С.Савшинського, Г.Ципіна, Г.Шмидт-Шкловської, Т.Юдовиної-Гальперіної та багатьох інших; розвитку музикальності піаністів присвячені праці багатьох дослідників і педагогів-практиків (А. Артоболовська, А. Гогоберидзе, Н. Ветлугіна, Г. Нейгауз, І. Сафарова та ін.); психологічні аспекти музичного виконавства розглядаються у працях, О.Ніколаєнко, І.Пилипенко, Г.Ципіна та ін. Питанням формуванню та удосконаленню технічної майстерності приділяється особлива увага у існуючих багаточисельних методиках навчання гри на фортепіано (О. Алексєєв, Т. Воробкевич, Д. Герасимович, А. Каузова, Н. Любомудрова, В. Макаров, К. Мартинсен, Ю. Некрасов, О. Склярів).

Розглядаючи специфіку технічної майстерності піаніста-виконавця, вважаємо за необхідне визначити сутність понять „майстерність”, „технічна майстерність” в контексті філософських та психолого-педагогічних поглядів і розкрити їх зв’язок з поняттями „професіоналізм” та „кваліфікація”.

Для розкриття змісту та завдань основної дефініції нашого магістерського дослідження „технічна майстерність” необхідно визначити саме поняття „техніки”, що в перекладі з грецької „техне” – це мистецтво. Говорячи про техніку, ми маємо на увазі ту *суму вмінь та навичок, прийомів гри, що має істотний вплив на досягнення виконавцем потрібного художнього та звукового забарвлення*. „Поza музичних завдань техніка не може існувати. Техніка без музичної волі – це здатність без цілі, стаючи самоціллю, вона ніяк не може служити мистецтву” [15, с. 54, 32].

Зазвичай педагоги та піаністи-виконавці визначають техніку як поєднання швидкості, сили та витривалості, але цей погляд є досить обмеженим та невірним. Поняття „техніки” є більш об’ємним та змістовним і поєднує в собі різноманітні якості, виконавські навички та уміння, вкрай необхідні піаністу для вирішення основних виконавських завдань.

Якщо „техніка” – це сума вмінь та навичок, виконавських прийомів, тобто засобів, що слугують якісній передачі авторського задуму, то, безумовно, робота над технічною стороною музичного твору повинна проходити в тісному зв’язку з осягненням змісту даного музичного твору. „Чим ясніше те, що потрібно зробити, тим ясніше й те, як це зробити” [11, с. 47]. Іншими словами, основою роботи над подоланням технічних труднощів повинно бути осягнення всього змісту музичного твору як в цілому, так і в деталях, розуміння характеру, темпу, штрихів, динаміки, уявлення виконавцем кінцевої слухової „моделі” даного музичного твору.

Якщо техніка – це мистецтво, то робота над формуванням та вдосконаленням техніки виконавця – це і є робота над вдосконаленням самого мистецтва. З цього приводу варто навести влучне визначення техніки видатним педагогом-піаністом Г. Нейгаузом, який говорив, що „Техніка – це щось

вагоміше, як просто швидкість, рівність, бігкість, що являються окремими елементами техніки ».

Досить часто педагоги та недосвідчені виконавці вважають, що удосконалення технічних можливостей зводиться лише до розвитку моторики. Але, це досить обмежене судження, адже *моторика* – це рухова активність виконавського апарату піаніста, послідовність комплексу специфічних рухів, направлених на досягнення визначених завдань. На відміну від моторики, виконавська техніка є системою піаністичних навичок, що є обов'язковим атрибутом інтерпретації музичного твору, актом усвідомлення музичного твору.

Говорячи про техніку піаніста, не можна оминати увагою таке поняття як *віртуозність*, що в перекладі з латинської *virtus* – відвага. Безумовно, це поняття набагато об'ємніше, ніж моторика. В різні історичні часи в це поняття вкладався різний зміст: так у XVII ст. віртуозами називали видатних вчених або музикантів, пізніше – людей, що, на відміну від аматорів, на професійній основі займались музикою, на початку XVIII ст. – виконавців на музичних інструментах.

Безумовно, віртуозна гра передбачає артистичне піднесення, створення яскравої інтерпретації музичного твору, досконалу техніку, що направлена на розв'язання високих художніх завдань.

Цікавими, на наш погляд, є різноманітні визначення віртуозності. Так, музичний словник визначає віртуозного виконавця як артиста, що відважно долає технічні складнощі. Видатний піаніст, педагог-дослідник Г. Коган визначає віртуозність як „ не тільки швидкість, чіткість і точність гри, але й відвага, смілість, захоплююча спритність. Віртуозно зігране місце – це не

обережна і байдужа біганина, а стрімкий «пасаж за адресом», запущений як камінь, у визначену ціль» .

Розвиток технічних навичок практично не можна відокремити від музично-піаністичного навчання. Поняття „техніка піаніста” практикується дуже широко, включаючи як рухові якості, так і уміння природно їх застосовувати на інструменті. „Техніка – це не плюс щось надзвичайне, а мінус щось зайве”. Не можна не погодитись з визначенням видатної французької піаністки Маргарити Лонг, яка говорила, що „техніка – це туше, аплікатура, знання правил фразування”, адже точне природне фразування допомагає подоланню труднощів, погане – заважає розвитку швидкості, тягне за собою неправильні та зайві рухи.

Цікавою є думка видатного піаніста та педагога Я. Мільштейна, який говорив: „Техника не сводится только к быстроте, силе и выносливости пальцев. Разве разнообразие звука, его качество в смысле окраски, консистенции, протяженности, разве все это не техника, да еще какая!...”.

Беручи до уваги все вищевикладене, можна зробити висновок, що виконавська техніка - це *сума вмінь та навичок, прийомів гри, які поєднують туше, аплікатуру, якість звучання, забарвлення звуку, фразування, що має істотний вплив на досягнення виконавцем потрібного художнього та звукового забарвлення в процесі інтерпретації музичного твору.*

Споріднене до техніки поняття „*вправність*”. Це поняття є фізіологічною якістю, але розглядається науковцями як невід’ємний та важливий компонент художньої техніки. Феномен вправності є об’єктом багаточисельних наукових досліджень: „виконавська вправність” (Ю. Цагарелі), „технічн вправність” (А. Щапов), „автоматична вправність” (Ф. Штейнгаузен), „моторна вправність,

інерція” (Г. Гінзбург), „вправна техніка” (Й. Гат), „швидкість, сила, спритність, витривалість” (А. Бірмак) та багато ін.

Всебічному розгляду даної категорії були присвячені ґрунтовні дослідження К. Черні, який визначав вправність як обов’язкову якість виконавця, яка формується лише в процесі постійної ігрової діяльності.

В іншому ракурсі розглядає це поняття теоретик піанізму В. Лорек, який стверджує, що кожна людина від природи наділена необхідною вправністю пальців, за результат якої відповідають спеціальні відділи головного мозку, і абсолютно неможливо досягти вищої швидкості ніж та, що є вродженою.

Американський піаніст російського походження І. Левін стверджує, що в кожній людині є своя „фізична межа вправності”, яка досягається одними надзвичайно швидко, а іншими – в процесі наполегливих занять.

Іншої думки дотримуються Т. Беркман, О. Гольденвейзер, Є. Ліберман, Г. Ципін, які стверджують, що вправність не повинна бути самоціллю, розвивати у виконавців необхідно, перш за все, швидкість мислення та музичного уявлення, здатність швидко думати, чути та бачити, а також легко та невимушено орієнтуватися в ігрових ситуаціях, тримати під контролем виконання, чітко та точно фіксувати швидко взяті ноти [2].

Аналізуючи поняття „вправність” І. Коган зазначає, що свідомість людини управляє її рухами повільніше, ніж відбуваються ці рухи, таким чином, для того, щоб швидше грати необхідно, навпаки, думати повільно, тому для вправної гри він рекомендує використовувати метод „технічного фразування пасажу”.

А. Алявдіна пропонує в процесі технічного розвитку використовувати методи повільних і чітких відшліфовувань відчуттів пальців; В. Бардас, навпаки,

пропонує грати при розслабленні м'язів, вільними та „польотними” руками; М. Метнер стверджує, що основою вправності є свобода рук, гра без акцентів при рівному русі.

Є. Ліberman наголошує на увазі до рухового процесу в плані уникнення зайвих недоцільних рухів аби звести до мінімуму зайві витрати м'язової енергії при розучуванні технічних пасажів. Такої ж думки дотримується сучасний науковець Г. Ониськів, який пише: „Швидка гра прямо пропорційна здатності пальців здійснювати найбільш економічні, мінімальні за розмахом, суворо вивірені рухи у виконавському процесі”.

І. Коган однією з основних умов технічного розвитку називає вправність виконавця у виборі зручної аплікатури.

Погляди науковців та педагогів-практиків різняться, але всі вони одностайні в думці про те, що вправність слід розглядати як один з компонентів виконавської техніки. Розвиток технічної вправності або технічної майстерності, як індивідуальної психомоторної характеристики особистості піаніста, є необхідною складовою фортепіанного навчання, яке передбачає розвиток ігрового апарату та формування необхідного комплексу технічних навичок, але цим абсолютно не обмежується.

Розглядаючи специфіку технічної майстерності, вважаємо за необхідне визначити сутність понять „компетентність” та „майстерність” в контексті філософських та психолого-педагогічних поглядів і розкрити їх зв'язок з поняттями „професіоналізм” та „кваліфікація”. Зазначимо, що характеризуючи одну й ту ж проблему, ці категорії мають різні смислові відтінки і використовуються у різних контекстах.

Так, *кваліфікація* – це вміння здійснювати різноманітні операції матеріального характеру. *Компетентність* слід розглядати більш широко, як

інтегративну систему знань, умінь, навичок, сформовані особистісні якості (воля, вмотивованість, завзятість), які забезпечують професійну діяльність. Безумовно, **професіоналізм** є на порядок вищою якістю, ніж компетентність і розглядається вченими як поєднання особистістю когнітивних знань, операційних умінь та навиків, а також набутого в процесі діяльності практичного досвіду.

Широко обговорюється в науковій психолого-педагогічній літературі й споріднена дефініція – **майстерність, що є найвищим проявом досконалості, це довершеність, вправність, вищий рівень розвитку професійних умінь влюбій сфері людської діяльності**. Науковці стверджують про існування різних видів майстерності: професійну (Л. Арчажнікова, Н. Гузій, А. Козир, О. Рудницька), педагогічну (Є. Барбіна, Н. Кузьміна, І. Зязюн), виконавську (І. Мостова, Г. Сайк, В. Федоришин,), методичну (О. Олексюк, В. Макаров, Н. Цюлюпа), технічну (Є. Ліберман, К. Мартінсен, Б. Міліч, Г. Нейгауз, С. Савшинський). Безумовно, майстерність слід розглядати як найвищий рівень діяльності, адже тільки в процесі діяльності формується та удосконалюється професійна майстерність.

Таким чином, на основі ґрунтовного аналізу психолого-педагогічної літератури, можемо зробити висновок про те, що **технічна майстерність – це комплекс властивостей особистості, сума умінь та навичок, чистота і виразність виконання, найвищий щабель розвитку професійних якостей, направлених на вирішення художніх завдань. Тобто, найвищий прояв технічної досконалості**.

Про еволюцію наукової думки щодо формування та удосконалення технічної майстерності піаністів поговоримо в наступному параграфі

1.2. Еволюція педагогічних поглядів на процес формування технічної майстерності піаніста.

Методологічну основу фортепіанної підготовки як початківців, так і піаністів-професіоналів складають узагальнені положення провідних систем навчання минулого та сучасності. Ретроспективний аналіз музикознавчої та науково-методичної літератури засвідчує важливість питання формування та удосконалення фортепіанної техніки як вагової складової цілісного виконавського процесу. Теоретичне осмислення категорії художньої техніки обумовлене історичною епохою, художньо-світоглядними процесами, стильовими змінами в музичній культурі, рівнем розвитку фортепіанного виконавства.

В історії фортепіанного виконавства існував цілий ряд шкіл та систем, представники яких відрізнялись у підходах до пошуку раціональних прийомів гри на фортепіано, по-різному трактували сутність та завдання технічного розвитку виконавців. Так, існували дві діаметрально протилежні школи: анатомо-фізіологічна та психотехнічна. Представники першої, анатомо-фізіологічної школи наполягали на розвитку, в першу чергу, м'язів руки, на напруженні та послабленні рухів як основи розвитку технічної вправності. Представники ж психотехнічної школи стверджували, що лише при постійному слуховому контролі можливе вдосконалення технічних умінь та навиків.

В існуючих клавірних трактатах містяться поради щодо виконавської постави піаніста, організації рухів рук, розвитку мілкої пальцевої моторики. Так, Ж. Рамо у трактаті „Методика пальцевої механіки” ще у XVIII ст. вказував, що досконалість гри на клавесині залежить від правильних і раціональних рухів пальців, якими можна оволодіти за допомогою простої механіки. Здатність виконувати ці рухи, на його думку, закладена в кожній людині від природи, як

здатність рухатись. Послідовниками Ж. Рамо стали французькі музиканти П. Байо та Р. Крейцер. Система поглядів означених музикантів отримала назву „механістичної”. Для удосконалення пальцевої техніки почали використовувати спеціальні прилади – рукостави, хіропласти, а педагоги радили учням-піаністам під час механічних вправ повністю виключати слуховий контроль над якістю звука.

Злам XVIII-XIX століть характеризується бурхливим розвитком фортепіанного мистецтва. Це історичний період так званого „блискучого стилю”, появи геніальних композиторів, виконавців-віртуозів. В цей же період масово виникають лондонська, віденська, празька, паризька фортепіанні виконавські школи, представники яких активно досліджують проблеми формування та удосконалення технічної майстерності. Так, представник лондонської фортепіанної школи М. Клементі у праці „Метода для фортепіано” головною метою фортепіанного навчання визначив оволодіння „глибоким концертним звуком”, та досягнення віртуозного виконання шляхом сильних, активних, швидких „незалежних” пальців при уникненні рухів зап'ястя, опори та ваги всієї руки [18].

Засновник наукової теорії піанізму німецький педагог, диригент Л. Демпе стверджував, що гра на фортепіано потребує великої фізичної сили і використання лише активності пальців є неприпустимим, адже викликає скутість, „зжатість”, що згодом може привести до професійних захворювань рук. Лейтмотивом методичних праць цього автора стали відмова від механічних рухів, вільні „від плеча” рухи всієї руки, підкорення всіх ігрових рухів художньому задуму музичного твору.

Наприкінці XIX ст. вийшла у світ праця Р. Брейтхаупта „Природна фортепіанна техніка”, в якій автор досліджує природу рухів, класифікує рухи

виконавця, намагається з позиції анатомії дослідити цілеспрямовані прийоми гри, в основі яких лежить відчуття свободи руху та використання всієї ваги рук.

В цьому контексті варто згадати ще один трактат, присвячений дослідженню удосконалення технічних прийомів гри на фортепіано, який належить Ф. Штейнгаузену „Фізіологічні помилки у техніці гри на фортепіано і виправлення цієї техніки”. В цій праці автор розглядає „політно-розмахові рухи” піаніста як єдиний і універсальний засіб досягнення співучої та зв’язної гри, а досконалу техніку - як єдність руху і свободи. Автор пропонує досягати цієї свободи в процесі багаторазового повторення окремих рухів, тобто вправ.

Значний внесок у розвиток теорії піанізму здійснили представники віденської школи Й. Гумель, І. Мошелес, К. Черні. Так, Й. Гумель у праці, яка була опублікована у 1828 р. „Грунтовне теоретичне й практичне керівництво з фортепіанної гри від перших найпростіших уроків до повної закінченості” визначив за основу віртуозності пальцеву гру та якісне туше, яке досягається не механічною роботою пальців, а активною співпрацею слуху з відчуттям руки.

Геніальний педагог, композитор і виконавець К. Черні розробив власну систему фортепіанного навчання, яка висвітлена у численних опусах етюдів та методичній роботі „Повна теоретично-практична школа, доведена в прогресивній послідовності від початкового навчання до найвищого рівня розвитку зі всіма потрібними, спеціально скомпонованими численними прикладами” (1846). Ця праця складається з чотирьох частин – початкове навчання, аплікатура, виконання, „мистецтво виконання старих та нових клавірних творів”. Вперше щоденна робота над удосконаленням фортепіанної техніки не зводилась до механічної гімнастики, а вимога до розвитку пальцевої вправності на основі використання рухів усієї руки, стала новим досягненням.

Цей історичний період характеризується пошуками розвитку технічної майстерності через призму технічних прийомів, які зустрічаються у музичних творах Ф. Ліста, Н. Паганіні. Результатом цих пошуків стала збірка, якою користуються і сучасні виконавці - „Вправи” Ш. Ганона [18].

Узагальненням піаністичних принципів концертного виконання на фортепіано стала спільна праця І. Мошелеса та Ф. Фетіса „Метода метод для фортепіано, або трактат про мистецтво гри на цьому інструменті, що спирається на аналіз кращих праць і спеціальних метод в даній царині К. Ф. Баха, Ф. Марпурга, Д. Тюрка, А. Міллера, Я. Дуссека, М. Клементі, Й. Гуммеля. Ф. Кальбренера, А. Шмідта, а також на порівнянні та оцінюванні різних систем виконання й аплікатури деяких славетних віртуозів: Шопена, Делера, Гензельта, Ліста, Мошелеса, Тальберга” (1840). На основі ретельного аналізу гри видатних піаністів автори прийшли до важливого висновку – вибір виконавських прийомів зумовлюється художньо-образним змістом музичного твору.

Методика фортепіанного навчання ХХ ст. розвивалась на прогресивних теоретико-методичних засадах минулого і збагатилася фундаментальними положеннями, що склали сучасну систему фортепіанної підготовки. Проблеми технічного розвитку стали предметом дослідження: особливостей фізіології виконавства (О. Райф); шляхів удосконалення техніки піаніста (О. Алексєєв, Г. Коган, Є. Ліберман, І. Левін, Г. Нейгауз, Є. Тетцель); психологічних особливостей виконавського процесу (А. Алявдін, І. Гофман, М. Лонг, М. Метнер, Г. Ципін); змісту інструктивного матеріалу для набуття необхідних технічних навичок та автоматизації ігрових рухів (М. Берштейн, А. Бірмак, Й. Гат, Г. Коган, В. Петрушин); ролі психічних процесів у розвитку виконавської вправності (Т. Беркман, О. Гольденвейзер, Л. Оборін, А. Щапов); лабільності нервових процесів збудження і гальмування у розвитку виконавської вправності

(А. Бірмак, М. Давидов, І. Павлов); особливостей швидкої гри і швидкого темпу (Л. Баренбойм, О. Гольденвейзер, Я. Зак, К. Ігумнов).

Існує думка науковців про те, що рівень технічного розвитку піаністів напряму залежить від рівня його психофізіологічного оволодіння пальцевою активністю, тобто швидкістю та вправністю пальців. Саме тому у науковій літературі чисто фізіологічне поняття „вправність” стає однією з складових дефініції „виконавська техніка”.

Виокремимо найбільш значимі міркування щодо проблем технічного розвитку піаністів. У 1930 році була опублікована праця К. Мартінсена „Індивідуальна фортепіанна техніка”, в якій автор досліджував шляхи подолання технічних труднощів.

В методичному посібнику К. Іонена основна увага приділялась диханню виконавця та положенню корпусу під час гри.

Згадаємо ще один трактат, який належить Е. Баху „Досконала фортепіанна техніка”, в якому автор викладає свою систему раціональних рухів і стверджує, що в основі всього виконавського процесу повинна лежати фізіологічна вірна система рухів.

У 1930 році була опублікована надзвичайно цікава робота К. Мартінсена „Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі”, в якій автор технічну спроможність ототожнює з руховими виконавськими засобами піаніста, які відповідають його індивідуальним творчо-виразовим можливостям, що формуються на свідомому й підсвідомому рівнях психіки й підпорядковуються внутрішній виконавській „звукотворчій волі”. На основі цього твердження, автор визначив та обґрунтував основні виконавські типи (класичний, романтичний, експресіоністський), з огляду на які доцільно розвивати відповідну індивідуальну техніку.

Не можна не згадати праці І. Благовещенського, в яких автор розглядає гру на музичному інструменті як у вищій степені складний психофізичний процес, що відбувається в одних випадках у єдності, в інших – у протидії технічного та музичного розвитку. В своїх роботах дослідник наголошує на необхідності виховання у музиканта не тільки гарного слуху, пам'яті, пальцевої швидкості, а, в першу чергу, вміння слухати та відчувати музику, адже недоліки технічного розвитку абсолютно неможливо розглядати окремо від умінь слухати та сприймати.

Середина ХХ ст. знаменується бурхливим розвитком двох основних напрямів оволодіння ігровими рухами – так звані слуховий та рухівний. Представники ігрового напрямку (І. Гофман, К. Бузоні) стверджували, що особливі художньо-образні завдання викликають необхідні для їх виконання специфічні рухи. Представники рухівнього напрямку, яскравим представником якого був К. Черні, пропагували автоматизацію, багатократне повторення рухів як основи удосконалення ігрових навиків.

Видатний науковець І. Сеченов стверджував, що на швидкість рухів людини впливає воля, а І. Левін доказав, що у кожної людини є своя фізична межа і перенавантажувати її є абсолютно неприйнятним.

Основою фортепіанної методики видатного педагога, піаніста-виконавця Г. Нейгауза є положення про те, що важливим елементом технічного виховання є піаністичний прийом, а вибір певних піаністичних прийомів має здійснюватися у зв'язку з конкретним естетичним завданням. Піаністичний прийом, на його думку, - це не просто спосіб звуковидобування, а узагальнюючий рух, який дає технічне розв'язання і, головне, звуковий, художній результат. Доцільний і економний прийом – це часом і є рішення музично-звукової технічної задачі. Тому початок роботи – пошуки прийома в

його цілісності. Освоєнню потрібного прийому Г. Нейгауз приділяв багато уваги. Він постійно говорив, що різне звучання досягається завдяки використанню різних прийомів гри, бо по-різному візьміть, - по-різному звучить. І учні знали – щоб рояль звучав різногманітно, потрібно володіти безліччю прийомів виконання, потрібно вміти знаходити прийом гри в залежності від поставленої музичної задачі. У своїй книзі „Про мистецтво фортепіанної гри” Г. Нейгауз визнає, що у грі необхідно готуватися до конкретних ігрових рухів і позиції рук, аплікатури та їх змін - „наперед обдуманого наміру”. Труднощі, які виникають, мають бути подолані шляхом знаходження раціонального та зручного положення рук та позиції пальців. Безумовно, процес технічної роботи в тому вигляді, як його пропагував Г. Нейгауз, - процес розумовий. Поставити ціль, а потім, проаналізувати важкість, розділити та опанувати по частинам.

Надзвичайно цікавими для нашого дослідження є постулати Г. Нейгауза, його система (таблиця) різних видів техніки як одного з корисних видів організації піаністичної роботи.

Зауважимо, що і до сьогодні актуальним є поділ техніки на дрібну (пальцеву) і велику (тремоло, октави, акорди, скачки), запропоновану геніальним педагогом. Г. Нейгауз стверджував, що основною метою технічного розвитку учня є забезпечення умов, за яких технічний апарат буде здатний краще виконувати музичні завдання.

Згідно методичним настановам А. Бірмака, для забезпечення ефективності фортепіанного навчання необхідними є систематичність, послідовність, свідомість, міцність і наочність. Педагог звертає увагу на значення грамотної організації технічної підготовки учнів, про що він пише у методичній праці „Про художню техніку піаніста”: „Робота нервово-м’язевого апарату потребує

мірності і ритму. Занадто швидкі та нерівні рухи втомлюють значно більше, оскільки викликають занадто часті і неритмічні надходження нервових імпульсів” [5].

У своїй книзі „Робота над фортепіанною технікою” О. Ліберман зауважує, що під фортепіанною технікою слід розуміти ту суму умінь, навичок, прийомів гри на інструменті, за допомогою яких виконавець досягає потрібного художньо-сміслового результату, адже сама по собі, поза музичними завданнями техніка не існує.

В рамках нашого дослідження варто згадати науковий доробок видатного педагога, виконавця, автора багаточисельних методичних праць, присвячених розвитку та удосконаленню фортепіанної підготовки Г. Ципіна, який в навчально-методичному посібнику „ Обучение игре на фортепиано” пропонує відпрацьовувати так звану просторову точність пальцевого апарату – уміння чітко попадати на необхідну клавішу, що сприятиме більш швидкому засвоєнню різних позицій пальців, зап’ястя та руки відповідно до змін аплікатури, послідовності звуків, звертає увагу на доцільність піаністичної техніки, економію мускульної енергії, скупку жестикуляцію, необхідний мінімум амплітуди будь-якого руху виконавця: потрібно грати максимально наближено до клавіатури зібраною компактною рукою, не слід високо піднімати пальці, вони повинні максимально наблизитися до клавіатури. Педагог наголошує на одному з аспектів проблеми піаністичної техніки – витривалості, наводить цікаві факти із спогадів учнів видатного піаніста і педагога К. Ігумнова, який пропонував учням виконувати важкі твори по два рази поспіль без перерви. Педагог наголошував на технічній витривалості учнів, умінні грати швидко, точно і довго.

I. Штепанова-Курцова розглядала фортепіанну техніку як процес засвоєння різних прийомів звуковидобування та туше у такій послідовності:

1. Одночасне і послідовне осягнення усіх технічних елементів на коротких вправах, що дозволить здійснювати постійний дотиковий, слуховий та руховий контроль.

2. Одночасний розвиток техніки під час вивчення музично повноцінних репертуарних творів, що є корисними для конкретного учня.

3. Додаткова робота над обмеженою кількістю етюдів, що ретельно відбираються для подолання технічних труднощів [2].

Дещо з іншої точки зору удосконалення техніки розглядав видатний педагог, виконавець С. Савшинський. На його думку найпростішими елементами піаністичних рухів є технічне групування, в основі якого лежить мислення позиціями. При цьому, швидкість виконання технічно складних епізодів твору залежить не лише від швидкості пальців, а й від збільшення одиниць мислення. Педагог розділяє вузькі і широкі, високі і низькі, опорні і легкі, передуючі і наступні позиції при виконанні пасажних ліній, де головна технічна складність полягає в послідовному поєднанні позицій між собою.

На думку Є. Тімакіна головною причиною технічних складнощів на початковому етапі навчання є затискання і скутість піаністичного апарату, про які свідчать штучність ігрових прийомів. Одна з причин цієї скутості полягає в мистецтві ігрових прийомів, несформованих музичними завданнями. Наприклад, в гамах, арпеджіо, етюдах ставиться ціль досягнення пальцевої чіткості і швидкості, а питання звучання, фразування, дихання, пластичності ігноруються. В цьому випадку, хоча учні грають інструктивний матеріал достатньо добре, при виконанні художніх творів у них з'являється незручність, незграбність і кострубатість. З метою уникнення таких проблем, необхідно

діяти в двох напрямках: перший – постановка чи форма руки, переміщення пальців і руки в умовах тривалого безперервного руху; другий – сукупність дій виконавця по вдосконаленню піаністичного апарату – умовно названий „механізацією пальців”. „Завдяки першому напрямку пасажі набувають зв’язаності і цілісності; з’являються контури музичного фразування. Другий – сприяє розвитку активності, сили, незалежності пальців, досягненню рівного звуку, легкості пасажів. Узгодження їх на практиці з учнями вимагає від педагога великої гнучності при винятково індивідуальному підході. Показником якості застосування цих підходів є звуковий результат, технічна свобода і зручність виконання” [76]. Педагог наголошував на розвитку відчуття горизонтального руху музики і вказував, що за її відсутності піаніст набуває технічної тяжкості, слабкої рухливості, статистичності та метричності. Виконання в цьому випадку розділяється на дрібні елементи. Рухлива в’ялість, неточність попадання, незібраність і розпливчатість, на думку педагога, пояснюється повільною реакцією, недостатньо концентрованою увагою, загальмованими рефлексамі.

Н. Любомудрова зазначає, що в галузі розвитку техніки велике місце належить інструктивним етюдам. Їх вивчення аж ніяк не може розглядатися як обов’язкове доповнення до занять, так як вони не тільки корисні учню, але більшою частиною по своєму цікаві, і приносять естетичне задоволення. Найбільше місце в роботі над технічним розвитком займає дрібна, або так звана пальцева техніка. Дрібна техніка (всі її різновиди) – основа майбутньої технічної майстерності учня.

О. Алексєєв вважає, що робота над гамами шляхом внутрішнього уявлення не повинна підміняти собою тренування за інструментом, яка необхідна для придбання міцних піаністичних навичок, а також витривалості в грі. Мова йде про розумне поєднання різних прийомів роботи, що допоможе

уникнути в ній одноманітності, а отже недостатньої продуктивності. При роботі над вправами вкрай важлива точність завдань, потрібно цілковито конкретно вказувати, які вправи учню необхідно вивчати до наступного разу і як слід над ними працювати. При цьому важливо направити його увагу саме на те, щоб учень не обмежувався епізодичним програванням вправ, а дійсно працював над ними. Іноді корисно створювати вправи, що сприяють подоланню тої чи іншої важкості твору. На такі місця слід звернути увагу заздалегідь.

Зміст вітчизняних досліджень з питань виконавської підготовки музикантів на різних рівнях її здійснення, свідчить про високий рівень осмислення витоків, традицій, новітніх досягнень. Втілюючи прогресивні ідеї теорії піанізму, українські педагоги-музиканти розробили власну методичну систему підготовки піаністів, розглядаючи заняття з фортепіано дієвим засобом гармонійного розвитку загальних та музичних здібностей, духовно-творчого зростання особистості.

А. Шмідт-Шкловська пропонує ряд цікавих гімнастичних вправ, які активують і зміцнюють м'язи, допомагають знайти і закріпити поставу і правильну взаємодію всіх частин ігрового апарату. Наприклад, вправи на „розкованість” м'язів шиї, рук, плечового пояса, вільні розвороти голови для звільнення м'язів шиї, дихальні вправи, прогинання спини, не піднімаючи плечей, повороти праворуч і ліворуч з уявним натягнутим рушником у руках, зміна рівня опори рук (три поверхи), малювання для пальців, кругові рухи рук в різні сторони, повороти витягнутих вперед рук долонями вверху – ребром – вниз, активна супінація (долоня вверху) і пронація (долоня вниз), супінація і пронація вільно опущених рук, вправи з м'ячем, вправи для ніг тощо.

Видатним представником української фортепіанної педагогіки ХХ ст. був В. Пухальський – перший директор Київської консерваторії та засновник

власної фортепіанної школи. Він виховав цілу плеяду видатних піаністів-виконавців, педагогів, серед яких – Г. Артоболовська, І. Беркович, Е. Горовіц, Г. Коган, К. Михайлов, Б. Міліч, Л. Ніколаєв, Б. Яворський та ін. В основі його методики лежить положення про те, що розвиток і вдосконалення технічних навичок учня необхідно пов'язувати з його особистісним гармонійним розвитком.

У роботі Б. Міліча „Виховання учня-піаніста” наголошується на значенні особливих прийомів педагогічного впливу для вирішення проблем розвитку техніки на початковому етапі навчання. Тут необхідний комплексний підхід на основі взаємодії музично-слухового та технічного компонентів інструментальної підготовки. Педагог застерігав від формального підходу до виконавського розвитку учнів, коли їх технічні досягнення вимірюються рухливістю та силою пальців при явному недооцінюванні якості звучання, а також від надмірного прискорення технічного розвитку у піаністів-початківців, через що мимоволі виробляється зовнішньо віртуозна, безколірна гра з ознаками напруженості мускулатури рук та пальців. Визначальним у програмуванні технічного розвитку учня має бути аналіз фортепіанної фактури найбільш розповсюджених творів з репертуару. Його результати допоможуть педагогу обрати необхідний музичний репертуар, розрахований на засвоєння окремих видів та прийомів фортепіанної техніки.

У той же час І. Беркович вважав, що для технічного розвитку піаністів, особливо на початковому етапі навчання, не потрібна додаткова робота над елементами техніки, бо на цьому етапі навчання необхідним є послідовний музично-слуховий розвиток учня, оволодіння ним ігровими навичками. У процесі формування технічних навичок педагог має використовувати вже звичні для людини автоматизовані, вільні рухи всієї руки з повсякденного життя.

Найкращою перевіркою доцільності рухів є постійний слуховий контроль якості звучання.

Серед останніх досліджень проблем виконавської підготовки музикантів слід відзначити праці О. Андрейко, В. Бурназової, М. Давидова, Л. Котової, В. Самітова. В останні роки з'явилися нові підручники, посібники, методичні рекомендації, захищені кандидатські та докторські дисертації з питань фортепіанної підготовки, в яких досить вагоме місце займають питання розвитку та удосконалення технічної майстерності піаністів (Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова, Г. Ониськів, Т. Триліська, Д. Юник та ін.). В цих науково-методичних роботах поряд з теоретичними та практичними положеннями подано цінні рекомендації щодо вирішення технологічних і художньо-виконавських завдань.

Узагальненою концепцією виконавського розвитку, а саме художньої техніки („виражальної інтонаційної техніки виконавця”, „художньої, інтонаційної техніки музиканта”) є науково-практична праця М. Давидова, в якій автор поділяє техніку на два типи: техніка „від інтонації”, „характеру” (від нюансу, наповненості, стакатності, спокою тощо) та „від клавіатури”, „від пальців”, що характеризується відчуттям узгодженості слуху та фізичної дії, але без належного контролю вищеназваних художніх ознак звучання, тобто без інтонування смислу (Б. Асаф'єв – техніка від „інтонованого смислу”).

Художня техніка за М. Давидовим має дві складові: рухально-спортивний, психофізіологічний (орієнтування на інструменті, контактування зі струнами, клавіатурою, технічні прийоми, форми рухів рук; м'язово-те'нічна домінантність; вагоме відчуття рук; координація), виражальний (темпо-метро-ритміка; агогіка, артикуляція; спрямовуючий рух мікророзмірних одиниць; акцентуація; техніка штрихів; динамічна майстерність мікро-

макроінтонування). Формування техніки пов'язане з фізіологічними особливостями виконавського процесу, а саме – з руховим м'язовим контролем ігрових дій (моторики) та [емоційно-образними уявленнями, що випереджують реальне звучання окремих тонів, інтервалів, мотивів, фраз і речень [12].

Ці концептуальні положення розвиває В. Самітов, визначаючи за основу технічного розвитку – усвідомлення змісту, жанру, форми музичного твору в єдності з закономірностями фізіології та психології сприймання і втілення музичного твору. Вузкий аспект музично-виконавської техніки він зводить до тріади виражальних засобів: темпо-ритм-динаміка-артикуляція, які й забезпечують єдність і художню доцільність окремих прийомів гри та виконавської техніки. Психологічною передумовою успішності виконавської діяльності він також вважає слухо-моторну попереджувальність музично-ігрового процесу –дії.

Надзвичайно цікавою, на наш погляд, є науково-методична робота доцента кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Ю. Г. Тарчинської „Методичні підходи до формування техніки гри у шопенівському стилі піанізму”, в якій авторка зазначає, що питання розвитку техніки ігрових рухів є найполемнішими в історії виконавського мистецтва. Тривалий пошук раціональних методів формування техніки гри на фортепіано в різні періоди у різних школах та напрямках обумовлювався як складністю процесу технічного розвитку, виконавця, так і еволюцією наукових досягнень стосовно цієї проблеми. Історія даного питання показує, що пошук оптимальних методів технічного розвитку піаністів, по суті завжди був пов'язаний із вибором предмета спрямування свідомості: виявлення найдосконаліших форм ігрових рухів; максимальна увага до звукового результату при інтуїтивному

налагодженні слухо-рухового зв'язку; пріоритетність звукового результату з використанням додаткової уваги до рухової сторони виконавських дій [44].

Таким чином, можемо констатувати, що музична та фортепіанна педагогіка, яка увібрала в себе традиції та передові досягнення, нагромадила значний науково-практичний досвід з проблем інструментально-виконавського розвитку особистості. Постулатом методичної системи фортепіанної підготовки є положення про те, що без цілеспрямованого та планомірного розвитку техніки неможливо досягти практичних результатів у професійному становленні музиканта.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Узагальнюючи матеріали першого розділу магістерського дослідження, можемо зробити наступні висновки.

Корінні динамічні зміни в устрої сучасного суспільства, виклики сьогодення диктують умови переорієнтації освіти на всебічний розвиток особистості. Саме музична освіта, як найдієвіша та найгрунтовніша складова загальної освіти покликана вирішити ці завдання.

Гра на музичних інструментах, в тому числі на фортепіано, являє собою міцне підґрунтя для формування та розвитку художньо-творчого потенціалу особистості. Саме тому, у всі історичні часи навчання грі на фортепіано привертало увагу педагогів та дослідників.

Спираючись на численні філософські, психолого-педагогічні наукові розробки, у першому розділі магістерської роботи визначено сутність основної дефініції дослідження „технічна майстерність”. Акцентується увага на тому, що це поняття відображає готовність та здатність виконавця до глибокого розкриття художнього задуму музичного твору. Доводиться, що технічна майстерність є обов’язковою складовою виконавського процесу, адже забезпечує виконавську свободу в процесі інтерпретації музичних творів.

У дослідженні *технічна майстерність* визначається як *комплекс властивостей особистості, сума умінь та навичок, чистота і виразність виконання, найвищий щабель розвитку професійних якостей, направлених на вирішення художніх завдань, тобто, найвищий прояв технічної досконалості.*

У першому розділі наукової роботи розглядається зміст тотожних до дефініції „техніка” понять – моторика, віртуозність, вправність; визначається сутність понять „майстерність”, „компетентність” в контексті філософських та психолого-педагогічних поглядів.

З метою з'ясування специфіки технічної майстерності учнів в класі фортепіано в дослідженні розглянуто і узагальнено психолого-педагогічні надбання в галузі фортепіанного виконавства, які формувалися протягом тривалого історичного періоду і склалися у певну теоретико-методичну систему. Її основу утворюють такі вихідні положення: значення слухового методу навчання, важливість використання різноманітних прийомів звуковидобування, що впливає на розвиток технічної майстерності (Ф. Ліст, К. Мартінсен, Г. Ципін); поєднання технічних прийомів з музичним мисленням та художньо-образним виконанням (К. Ігумнов, Л. Баренбойм, Я. Мільштейн, І. Котляревський).

Таким чином, у дослідженні доводиться, що розвиток методичної думки щодо формування та удосконалення технічної майстерності відбувався на протязі тривалого історичного періоду, науковість методики фортепіанного навчання забезпечується спадкоємністю традицій, вивченням та узагальненням накопиченого теоретичного та емпіричного досвіду, що є підґрунтям для вирішення основних проблем сучасного музичного навчання учнів.

РОЗДІЛ II

МОДЕЛЮВАННЯ СТРУКТУРИ ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА ТА ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЇЇ ФОРМУВАННЯ

2.1. Структура технічної майстерності піаніста.

Для розкриття змісту технічної майстерності учнів класу фортепіано важливого значення набуває розуміння того, що даний феномен характеризується інтегративністю, об'єднуючи такі поняття як моторика, віртуозність, вправність та ін., які широко використовуються у науково-методичній літературі.

Безумовно, фортепіанна підготовка базується на оволодінні основним комплексом виконавських умінь та навичок, серед яких провідне місце займає розвиток техніки піаніста шляхом поступального засвоєння основних елементів фортепіанної фактури, прийомів, способів гри та звукоутворення, аплікатури при постійному чуттєвому, слуховому та руховому самоконтролі.

В попередніх розділах ми з'ясували, що у всі історичні часи, під впливом нових завдань, що ставила перед виконавцями клавірна музика, суттєво змінювалась наукова думка щодо формування та удосконалення технічної майстерності піаністів. Цей процес носив абсолютно об'єктивний характер з огляду на те, що клавірна музика постійно ускладнювалась та збагачувалась новими елементами, що вимагало пошуку нових прийомів гри.

Ми вже з'ясували, що виконавська техніка піаніста – це комплексне, інтегративне утворення, в якому сукупність виконавських умінь на навичок, тобто прийомів та способів гри, звуковидобування, педалізації тощо, є джерелом та необхідною умовою для успішної художньої інтерпретації музичних творів різних стилів, жанрів, форм. Виконавська техніка формується

та удосконалюється на основі закономірностей функціонування анатомо-фізіологічного апарату та психо-рефлекторної саморегуляції виконавських процесів.

У практиці фортепіанного навчання активно застосовується узагальнена назва всіх видів фортепіанної виконавської техніки – елементи техніки; технічні формули; технічні конструкти; „технічні форми” (Й. Гат); „технічні елементи фортепіанної гри” (Г. Нейгауз); „рухливо-технічні комбінації” (Г. Ципін); „форми музично-ігрових рухів”, „технічні компоненти” (М. Давидов); технічні засоби (штрихи-прийоми) (В. Самітов) та ін. Широко в науковій літературі використовується поняття: техніка legato, техніка staccato, акордова техніка, октавна техніка, техніка стрибків тощо.

В науково-методичній літературі існують різні класифікації видів виконавської техніки, які узагальнюють сукупність навичок та прийомів гри на фортепіано, елементів фактури, особливостей звукоутворення типів ігрових рухів тощо. Так, Г. Нейгауз розробив та обґрунтував систему технічних елементів, в яку входить вісім основних елементів:

1. взяття однієї ноти;-
2. дво-, три-, чотири-, п'ятизвучні послідовності („формула Шопена”) як трелі;
3. гами;
4. арпеджіо;
5. подвійні ноти;
6. акорди;
7. „стрибки” та переноси руки на великі відстані;
8. поліфонія.

Абсолютно по-іншому класифікує А. Корто виконавську техніку піаніста:

1. рівномірність, рухливість, незалежність пальців;
2. гами і арпеджіо на опрацювання прийому підкладання першого пальця;
3. розтягнення;
4. подвійні ноти та гра поліфонії;
5. гра акордів.

А. Мартінсен розподілив фортепіанну техніку на класичну, романтичну та техніку плечового поясу. На наш погляд, надзвичайно цікавий підхід до формування технічних ігрових прийомів в залежності від приналежності музичного твору до визначного стилю.

А. Бірмак запропонував розподіл фортепіанної пальцевої (мілкої) техніки на основі характеристик звукоутворення та тембру: техніка *martellato* „перлинна техніка” (*jeu perle*), *leggiero*, мелодичне і пальцеве *glissando*.

М. Давидов визначив основними формами музично-ігрових рухів – стрибковий рух, вагову гру, пальцеву гру, мелодійну гру, *leggiero*, перлинну техніку, ритмізоване *glissando*.

В науково-методичній літературі фортепіанну техніку умовно розділяють на дрібну та крупну, де задіяні відповідні групи м'язів, хоча усе багатство технічних прийомів не можна умістити у ці два поняття. До дрібної фортепіанної техніки відносяться гами та гамоподібні послідовності, арпеджіо, подвійні ноти, прикраси (мелізми), репетиції, виклад терціями. Дрібна техніка сприяє розвитку пальцевої активності та самостійності, рухливості, легкості.

Крупна фортепіанна техніка – тремоло, октави, акорди, стрибки, *glissando*. Вона розвиває розтяжку, силу та пластичність усього піаністичного апарату. Джерелом руху є плече, яке через передпліччя та пружну, фіксовану кисть, підпорядковує рух пальців.

Техніка піаніста передбачає також освоєння основних елементів фактури (латин. – обробка, будова) – сукупності елементів музичного викладу (мелодії, гармонії, супроводу, співзвуччя, акордів, фігурацій, орнаментики, витриманих звуків, жанрово-ритмічних формул, остинатних мотивів) та засобів музичної виразності, що відображають його інтонаційну осмисленість.

Зазначимо, що існують різні види фактури – фортепіанна, оркестрова, хорова та ін. Вона буває у одноголосному викладі, багатоголосною-поліфонічною (імітаційною, підголосковою, контрастною), гомофонною (гомофонно-гармонічною), змішаною (синтетичною).

Типовими видами фортепіанної фактури є гамоподібні і фігураційні послідовності, подвійні ноти, акорди, арпеджіо.

Складові фактури відображені в понятті фігурації (лат. – зображення) – ускладнення музичної фактури гармонічними, мелодичними та ритмічними елементами. Гармонічна фігурація – рух звуків по тонах акорду, що утворюють розкладену гармонію, тобто арпеджоване викладення акордів. Ритмічна – повторення одного звука, інтервалу, акорду, співзвуччя. Мелодична – рух голосу по акордових і неакордових звуках (прохідних, допоміжних, затримань тощо), що спирається на гармонію, утворюючи самостійний мелодичний голос. Об'єднуючими чинниками усіх елементів фактури переважно є гармонія і це поєднання формує музичний образ твору

Повторюваний елемент фактури утворює фактурну формулу (формулу-мотив, формулу-речення, формулу-прийом, технічну формулу та ін.) – найменшу фактурну одиницю від однієї ноти до цілого періоду.

Весь комплекс елементів виконавської техніки піаніста базується на вміннях, навичках та сформованій когнітивній сфері (знання). Цей комплекс

формується та удосконалюється лише в процесі активної ігрової діяльності, і метою такої діяльності є розвиток автоматизму рухів піаніста.

Як відомо, технічна досконалість піаніста, окрім володіння технічними прийомами – це ще й цілий комплекс взаємопов'язаних елементів: умінь, навичок, засобів, серед яких звуковидобування, уміння педалізації, виразність, тембральна забарвленість звучання, артикуляція, володіння широкою палітрою штрихів та динаміки тощо. Вільне володіння комплексом означених елементів виконавської техніки дозволить якісно інтерпретувати музичні твори.

Безумовно, для доведення виконавської техніки піаніста до найвищого рівня майстерності необхідна постійна та кропітка робота по удосконаленню окремих її елементів, робота, що починається з перших хвилин знайомства учня з фортепіано і продовжується все життя.

Підсумовуючи все вищесказане, можемо зробити висновки стосовно того, що художня техніка піаніста – це складна інтегративна система, що складається з цілого комплексу елементів, які формуються лише у тісній взаємодії один з одним. Звичайно, видів та типів виконавської техніки є багато і їх розвиток та удосконалення потребує постійної уваги та кропіткої та наполегливої роботи.

2.2. Педагогічні умови формування технічної майстерності піаніста.

Формування технічної майстерності учнів класу фортепіано є досить складним процесом, результативність якого залежить від створення певних педагогічних умов. Враховуючи соціальні вимоги до розвитку особистості, важливо спрямувати навчально-виховний процес на виховання широко освічених музикантів, забезпечення наступності й подальшого розвитку музичної культури.

Варто зазначити, що на розвиток особистості впливають як зовнішні (система навчання у конкретному навчальному закладі та рівень професіоналізму викладачів), так і внутрішні умови. До внутрішніх ми відносимо особистісні якості учня, його готовність до навчально-виконавської діяльності.

Як відомо, навчально-виховний процес у різного типу закладів освіти повинен ґрунтуватися на певних принципах: комплексного підходу до процесу опанування навчальним матеріалом, послідовності та наполегливості в процесі опанування навчальним матеріалом.

Спираючись на ці принципи, у даному параграфі вважаємо за необхідне обґрунтувати педагогічні умови формування технічної майстерності учнів в класі фортепіано, які, на наш погляд, забезпечують ефективність формування та удосконалення піаністичних виконавських умінь та навичок. До них відносяться:

- наполегливий та цілеспрямований розвиток мотиваційної сфери та інтересу учнів до процесу навчання;
- активізація виконавської діяльності учнів, що стимулює розвиток їх технічних умінь та навичок;

- активізація самостійної роботи учнів, що забезпечує процес формування технічної майстерності.

З метою стимулювання технічної спрямованості фортепіанної підготовки ми визначили першу педагогічну умову формування технічної майстерності учнів в класі фортепіано – **наполегливий та цілеспрямований розвиток мотиваційної сфери та інтересу учнів до процесу навчання**. Ця педагогічна умова спрямована на стійкий інтерес до процесу навчання і формує установку на здобуття знань та умінь в галузі фортепіанного навчання.

Безумовно, люба навчальна діяльність повинна базуватись на мотивації. Мотивація навчання - це поняття, яке включає багато складових (цілі, потреби, емоції, уподобання, естетичні смаки тощо), що постійно змінюються і взаємодіють між собою. Науковці розглядають мотивацію як комплекс мотивів, яким володіє особистість, які спонукають і спрямовують її на оволодіння певними знаннями та вміннями. Завданням педагога є постійний розвиток мотиваційної сфери учнів, усвідомлення та розуміння необхідності оволодівати навчальним матеріалом, формувати почуття відповідальності.

Процес оволодіння новими знаннями та вміннями сприяє розвитку пізнавальних мотивів, які проявляються в інтересі до опанування нових музичних творів, що, безумовно, веде до розвитку технічних умінь, адже інтерес стимулює волю, увагу, наполегливість, що є необхідною умовою для удосконалення технічної майстерності учня.

Безумовно, учень може виявляти зрілі форми мотивації до навчання, або навпаки – проявляти пасивність, байдужість, лінь. Суб'єктивна сторона навчання визначається домінуючим мотивом навчальної діяльності учня. З цього приводу варто зазначити, що педагог в класі фортепіано повинен наполегливо та цілеспрямовано розвивати мотиваційну сферу учнів,

розширювати його багаж загальних та спеціальних знань, адже чим ширше та різноманітніше будуть знання учнів про музику, тим більш розвинутою буде їх музична культура, тим ширше і глибше буде їх музичний тезаурус. Таким чином, можна стверджувати, що гра на фортепіано, збагачуючи учня особистим виконавським досвідом, створює основу для формування різноманітних виконавських умінь, в тому числі і технічних. Такий досвід формується протягом усього навчання учня в класі фортепіано під час роботи над музичним твором. Викладач в цьому процесі стає основним джерелом, що стимулює пізнавальні інтереси учня та розвиває його музично-мисленнєву активність.

Безумовно, сформований пізнавальний інтерес до процесу навчання стимулює волю, тим самим забезпечуючи більш швидке та легке розучування музичного твору, на більш якісний рівень підноситься процес формування та удосконалення технічної майстерності. Отже, на основі аналізу психолого-педагогічної літератури і власного педагогічного досвіду ми розглядаємо наполегливий та цілеспрямований розвиток мотиваційної сфери та інтересу учнів до процесу навчання як одну з найважливіших педагогічних умов.

Як відомо, формування інтересу учнів до процесу навчання відбувається лише в процесі діяльності, в нашому випадку, в процесі гри на фортепіано. Це дає нам право визначити другу педагогічну умову - **активізація виконавської діяльності учнів, що стимулює розвиток їх технічних умінь та навичок.**

У науковій психолого-педагогічній літературі наголошується, що виконавська діяльність, тобто гра на музичному інструменті, за формами, змістом, завданнями є абсолютно специфічною і може реалізовуватися в різних формах: академічні і звітні концерти, концерти класу, тематичні вечори, технічні заліки. Особливою увагою в останні роки користуються різноманітні

виконавські конкурси та фестивалі. Кожна з цих форм висуває різні вимоги до навчальної підготовки учнів.

Оскільки успішність виконавської діяльності учнів значною мірою визначається постійною готовністю до її здійснення, то надзвичайно важливим стає набуття учнем комплексу вмінь концертних виступів. Зауважимо, що уміння, в тому числі, технічні формуються та удосконалюються як у процесі опанування музичними творами на заняттях з спецдисциплін, так і під час публічних виступів.

Зауважимо, що навчально-виконавська діяльність повинна відбуватись з урахуванням задуму, контролю та оцінки її результату. Іншими словами на занятті повинно бути спілкування, діалог і це така форма роботи, коли відбувається сприймання музичного твору, його аналіз і інтерпретація (вербальна та виконавська). Безумовно, на уроці викладач контролює процес опанування технічними вміннями, але вкрай важливо навчити учня самостійно опрацьовувати технічний матеріал. З огляду на це, можемо сформулювати третю педагогічну умову - **активізація самостійної роботи учнів, що забезпечує процес формування технічної майстерності**. Будь яка діяльність є складним процесом і у різних своїх різновидах підкоряється загальним вимогам. Не виключенням є і самостійна робота учня. Самостійність та організація самостійної роботи учнів стає об'єктом наукового пошуку багатьох педагогів-музикантів. Самостійність учня дослідники розглядають як вияв волі, працездатності, високої мотивації та готовності до навчання, як одну з головних і важливих особистісних якостей. Самостійна робота розвиває самостійність і є інтегративним утворенням, що проявляється на різних рівнях та має різні функції. Безумовно, самостійність необхідно прищеплювати вже з перших років навчання. Самостійна робота є частиною начального процесу і повинна бути організована у двох формах: перша форма - самостійна робота учня

безпосередньо на уроці. Зрозуміло, що метою цієї форми роботи є отримання учнем необхідного комплексу знань та виконавських умінь. Цікавим є той факт, що чим більше навчального матеріалу на занятті учень зможе самостійно освоїти, тим легшим та ефективнішим буде процес самостійної роботи вдома. Друга форма - самостійна робота вдома, метою якої є закріплення та застосування на практиці отриманих знань та умінь. Ця форма роботи є надзвичайно важливою, адже саме в процесі занять учня вдома удосконалюються набуті виконавські уміння.

Безумовно, самостійна робота учня повинна проходити під керівництвом викладача, який перевіряє її ефективність, вносить корективи, планує наступні завдання, робить висновки, доповнює та оновлює методи розвитку виконавських умінь та навичок учня.

Самостійна робота учня повинна організовуватись на принципах систематичності, доступності, посильності (коли наступне завдання планується на основі вже набутих умінь), індивідуальності, усвідомленості.

Кожен викладач повинен правильно дозувати міру свого втручання в процес формування особистості учня, враховуючи його індивідуальні якості, аналізувати причини недоліків у навчальній діяльності та своєчасно виправляти їх

Підсумовуючи все вищесказане, можемо стверджувати, що урахування у навчальному процесі визначених педагогічних умов сприяє ефективності формування технічної майстерності учнів в класі фортепіано.

2.3. Основні методи розвитку техніки піаніста.

Початковий етап виконавського розвитку, як відомо, розпочинається з розгляду питань виконавської постави - положення тулуба, рук, ніг, пальців, голови, що забезпечує ефективну навчальну і музично-виконавську діяльність піаніста за музичним інструментом.

Тіло музиканта та музичний інструмент – єдине ціле, тому в музичній практиці зміст поняття постановки виконавського апарату (постановка рук, виконавської постави) має широке значення, яке включає в себе: посадку за інструментом, положення корпусу і, власне, постановку рук – положення верхніх частин рук, передпліччя, зап'ястя, кисті та пальців. При цьому висотастільця визначається індивідуально, так, щоби передпліччя було в горизонтальному положенні, а лікоть знаходився в одній площині з клавіатурою; корпус розташований від інструмента на відстані, що дає можливість йому рухатись; плечі опущені; кисть округлена у формі склепіння; пальці злегка зігнуті і утворюють півкола.

Постановка виконавського апарату – положення тіла, рук і пальців, яке забезпечуватиме функціональну ефективність процесу гри на фортепіано.

Основними принципами її формування є природність, економність, доцільність. Природність виконавських рухів, яку забезпечує повна свобода руки, зап'ястя та усього тулуба, роблять гру невимушеною та виразною. Принцип економності стосується вироблення навички чергування та розподілення м'язового напруження, позиційної гри, раціоналізації рухів. Принцип доцільності є важливим як при виборі правильних виконавських рухів, аплікатури тощо, так і у виборі інструктивного технічного матеріалу.

Якісними показниками постановки виконавського апарату є: правильне та зручне положення тулуба за інструментом; природність та свобода гри; чіткість, рівність, впевненість виконання; якість звукоутворення.

Якщо правильне положення тулуба за музичним інструментом забезпечує постійний контроль з боку викладача та самоконтроль, то для процесу контактування з музичним інструментом важливе значення має відчуття свободи всього виконавського апарату (пальців, кисті, передпліччя, плеча, корпусу), гортані та правильне дихання. І. Левін стверджував, що найкращим загальним правилом для розвитку техніки є звичка грати цілком вільними та легкими рухами, жорсткість м'язів і вправність – несумісні. Р. Брейтгаупт підкреслював, що основними факторами гри на фортепіано є свобода та вага рук. М. Метнер вважав, що технічний розвиток піаніста вимагає легкого дотику до клавіш, плавності рук, гри у рівному темпі тощо. При повній свободі виконавського апарату мають фіксуватися лише пальці та суглоби кисті.

В основу сучасної методики фортепіанної гри покладено принцип використання рухів всієї руки, який започаткований представниками віденської фортепіанної школи С. Тальюергом та І. Мошелесом, де вибір рухів виконавських прийомів визначається художнім змістом музичного твору. Правильна організація піаністичного апарату – це поєднання активної роботи пальців з допоміжними рухами руки (плеча, передпліччя, зап'ястя, кисті), які полегшують виконання технічних завдань та покращують якість звукоутворення.

Необхідно тримати під постійним контролем не лише положення виконавського апарату за музичним інструментом, але й обґрунтованість рухів; „дихання рук”; „відчуття опори рук”; рухи рук „від плеча”; рухи від зап'ястя; відчуття кінчиків руху пальців, їх стійкості; замахи пальців; легкі та пружні

рухи кисті; вагову гру (необхідність гальмування, як основна умова формування навичок звуковидобування для досягнення різної градації звуку). Не слід практикувати високий підйом пальців, потрібно грати „близько” до клавіш м’якою рукою та активними і незалежними один від одного пальцями, підбираючи ступінь натискань обернено пропорційно темпу.

Правильному та зручному формуванню положення рук на початковому етапі сприятиме використання „формули Шопена”: необхідно розташувати пальці, що торкаються до верхніх клавіш по одній лінії і те саме зробити з пальцями, що спираються на білі клавіші, щоби по можливості вирівняти важелі, досягти відносної рівності звуковидобування, надаючи руці найбільш зручну, найбільш природню заокругленість, відповідно її будові.

У процесі постановки виконавського апарату основними руховими недоліками та методично-педагогічними способами їх подолання (за Т. Воробкевич) є: припіднятність плечового поясу (пограти п’ятипальцову вправу з свідомо піднятим та опущеним плечовим поясом. При вільному опущеному плечовому поясі з’являється відчуття комфорту); інертне пасивне чи скуте плече, лікоть, притиснений до корпусу (пограти вправи на стрибки та переноси); "потрясання" рукою (виконання коротких вправ на одному русі); скутість зап’ястя (пограти нешвидку трель, весь час піднімаючи та плавно опускаючи зап’ястя' або пограти кистьове стакато на терції та сексті); нестійкість 2,3,4.5 пальців у п’ястнофалангових суглобах (провалювання кісточок); напруження незадіяного п’ятого пальця (грати хроматичну гаму 5-им, 4-им, 3-ім пальцями або грати повільно пальцеву вправу від першого до четвертого пальця, тримаючи п’ятий бвля клавіш); перетримування пальців на клавішах при грі на legato (виконувати трель різними парами пальців у посильному темпі).

А. Шмідт-Шкловська наголошувала про те, що серйозні порушення природних фізіологічних законів роботи м'язів рук під час гри на фортепіано можуть викликати ознаки захворювання. Полегшує процес постановки рук використання спеціально підібраних вправ без інструмента – своєрідної гімнастики, яка сприяє приведенню усього організму в робочу форму, допомагає знайти та пристосувати, закріпити поставу та правильну взаємодію усіх частин виконавського апарату, зміцнити та активізувати м'язи. Надзвичайну користь приносять вправи на розслаблення. Які сприяють подоланню скутості та напруженості. З цього приводу порадимо гімнастичні вправи Ф. Куперена „Мистецтво гри на клавесині”, Джексона „Гімнастика пальців та кисті”, Р. Прентіса „Гімнастика руки”, Е. Піччіріллі „Гімнастика і масаж руки”, Й. Гата „Техніка фортепіанної гри”, П. Назарова „Основи музично-виконавської техніки та метод її удосконалення”, А. Шмідт-Шкловської „Про виховання піаністичних навиків”, І. Штепанової-Курцевої „Фортепіанна техніка”, В. Макарова „Методика навчання гри на фортепіано у підготовчому відділі та початковій школі” та ін. Вправи без інструмента слід поєднувати з вправами за інструментом, які роблять процес виконавської підготовки більш ефективним.

Таким чином, фізіологічні особливості будови виконавського апарату музиканта, методичні прийоми та підходи його розвитку визначають тривалість адаптації до музичного інструмента та формування технічних навичок.

Оптимальним навчальним матеріалом для засвоєння та розвитку технічних умінь і навичок гри на фортепіано є інструктивно-технічний репертуар (вправи, гами, етюди).

Вправа – психомоторний та тренувальний навчальний матеріал. Який забезпечує у сконцентрованому та раціональному вигляді засвоєння нових

рухливо-технічних комбінацій, основних елементів фактури, технічних формул і окремих виконавських труднощів. Г. Нейгауз розглядав вправу як „напівфабрикат”, до якого відносяться гами, арпеджіо, послідовності, вправи для розвитку октавної техніки, стрибків, акордів тощо.

У вправах втілений узагальнений досвід поколінь про технічні складнощі та ефективні методи їх подолання. У практиці фортепіанного навчання використовуються вправи Ф. Бузоні, Ш. Ганона, О. Гнесіної, Н. Дауге, І. Рябова, В. Сафонова, Є. Тімакіна, І. Філіппа, К. Черні, Б. Яворського. Увесь комплекс вправ, запропонований у збірках цих авторів можна систематизувати за спрямованістю на: оволодіння дрібною та крупною фортепіанною технікою; різними прийомами гри; підкладення та перекладання пальців; на розтягнення; на координацію; на витривалість; чергування рук; розвиток особливо слабких пальців; роботу першого пальця; розвиток пластики рухів виконавського апарату при виконанні інтервалів; акордова техніка; виконання різних ритміко-інтонаційних завдань, оволодіння поліфонією, педаллю.

Вправи дають можливість досягнути певну технічну задачу в комфортному темпі і за короткий термін часу, розвинути та удосконалити рухливість, гнучкість, пластичність, витривалість піаністичного апарату. Затвердження уваги на конкретному виконавському завданні забезпечує поступальний розвиток та корекцію виконавських рухів. Технічні навички, сформовані шляхом цілеспрямованого систематичного вправляння мають більшу стійкість та стабільність. Вправи на різні види техніки допомагають не лише розвинути виконавські навички, а й сприяють оволодінню оптимальними методами роботи над музичним репертуаром в цілому, складними у виконавському відношенні місцями. Універсальними видами вправ є гами, арпеджіо, акорди. Щодо вибору вправ, то корисними є поради С. Фейнберга: вправа має бути пов'язана з поточною роботою піаніста; вправа має бути легшою від проблеми, яку ви

хочете подолати; вправа має бути побудована на простих елементах піаністичної техніки; вправа має бути коротка; вправа будується за принципом „від простого до складного”, а не навпаки; вправа має виконуватись максимально технічно досконало; необхідно вправляти, слідкуючи за красою звука, за доцільністю та виконавською свободою рухів рук.

Основними дидактичними вимогами для засвоєння вправ є систематичність, осмисленість, поступальність в ускладненні завдань, багаторазовість, варіативність(гра у різних тональностях, динаміці, артикуляції, ритміки, темпу), творчість (транспонування, імпровізація).

Розвитку піаністичної техніки, на думку багатьох піаністів, сприяє гра гам. На гамах та інших компонентах гамового комплексу виховується технічна майстерність піаніста: швидкість, рівність, точність, витривалість тощо.

О. Алексєєв стверджує що робота над гамами шляхом внутрішнього уявлення не повинна підміняти собою тренування за інструментом, яка необхідна для придбання міцних піаністичних навичок, а також витривалості в грі. Мова йде про розумне поєднання різних прийомів роботи, що допоможе уникнути в ній одноманітності, а отже недостатньої продуктивності [1].

Є. Тімакін пропонує власну методику роботи над гамовим комплексом: виконання гам різноманітними засобами *piano*, *forte*, *marcat*, *leggero*, *crescendo* при виконанні вверху, *diminuendo* при виконанні вниз та навпаки, в артикуляції *legatissimo* та *poco legato*; виконання гам *legatissimo* та *staccato*, причому *staccato* може бути різним – пальцевим чи кистьовим; зміна артикуляції та динаміки у процесі гри однієї гами (наприклад, протягом двох октав грається *legato*, а з третьої октави – *staccato*). Доцільно працювати над гамами в різних темпах: від дуже повільного до дуже швидкого, що на початкових етапах роботи дозволяє досягти певних результатів. При цьому, значну увагу слід приділяти якості та

глибині звучання, дослухуванню звука до кінця, відчуттю горизонтального руху мелодії, намагатися не піднімати плечі, м'яко занурювати пальці „до дна”| клавіш, використовуючи тільки необхідні рухи та моментальне звільнення руки від тиснення на клавішу/

Успіх в засвоєнні гамового комплексу залежить від того, як до нього відноситься учень. Займатися гамовим комплексом необхідно з задоволенням і повною віддачею.

Природність ігрових рухів розвивається в повільних темпах, що забезпечує їх логічність, зручність та точність попадання на необхідну клавішу. Повільний темп сприяє зміцненню пальців й автоматизації ігрових рухів в цілому та забезпечує можливість спокійно зосередитись й свідомо відпрацювати необхідний виконавський рух та знайти його доцільну і економну форму, сконцентрувати увагу на розподіленні та чергуванні м'язового напруження з відпочинком, засвоїти аплікатуру. Перший та останній звуки мають виконуватися усією рукою

Поступово намагатися грати їх в якомога швидшому темпі та легко. Прискорювати темп за рахунок укрупнення одиниці пульсації. Для цього необхідно збільшувати рухливість і точність виконання. Чим швидший темп, тим більша кількість звуків охоплюється одним диханням, одним рухом, одним імпульсом, однією думкою. Перехід до швидкого темпу значно полегшується завдяки великим рухам руки, рухам, що об'єднують цілі групи дрібних нот. При збільшенні темпу необхідно керуватися можливостями лівої руки. Слід менше дивитись на клавіатуру, тому корисно грати із заплющеними очима, уважно слухаючи звучання. Важливо навчитися відпочивати під час гри – відчутти повну свободу, спокійне дихання, масу усієї руки від плеча до кінчиків пальців.

Для чіткого уявлення способів виконання тієї чи іншої вправи, необхідно усвідомлювати ступінь складності технічного матеріалу, характер дій при кожному повторенні та їх оптимальну кількість. Успіх навчального процесу зумовлюється кількістю та доцільністю повторень та вправ: спритність розвивається поступовим збільшенням швидкості технічних пасажів і багаторазовим повторенням їх у швидкому темпі (А. Бірмак); автоматична вправність є лише результатом доцільних повторень і вправ (Є. Тетцель); гра у швидких темпах неможлива без вироблення рухових автоматизмів, які відпрацьовуються у процесі повільної і точної гри та багаторазових повторень (В. Петрушин).

Сучасний підхід до технічного розвитку базується на дотриманні вимоги забезпечення максимального комфорту та легкості в його опануванні. Щоб робота над вправами не перетворювалась на монотонне вправляння, слід їх видозмінювати, створювати нові варіанти і власні вправи на матеріалі проблемних місць з іншого музичного матеріалу. Для цього треба виокремити з музичного твору складне місце, зрозуміти його суть та на цій основі створити вправу для її подолання – це так званий „метод технічних варіантів” (С. Савшинський).

Можна відразу транспонувати вправу та на її основі імпровізувати. Транспонування невеликої технічної формули у різних тональностях – відмінний матеріал для розвитку техніки та мислення, унікальний засіб переведення виконавської навички в уміння.

Застосовуючи варіативний підхід (ритмічний та артикуляційний), при якому виконуються вправи різною аплікатурою, прийомами гри (артикуляція), змінюються ритмічно, можна краще розвинути почуття ритму, легкість та швидкість виконання.

Таким чином, технічні вправи є підготовчим інструктивним матеріалом, який допомагає зосередити увагу на постановці рук, знайти правильний рух, точний прийом, акцентуючи увагу на вирішенні вузького, конкретного піаністичного завдання; сприяє досконалому вивченню елементів фортепіанної фактури у спокійному, комфортному темпі; тренує технічну витримку та впевненість виконання; „розігріває” руки, приводить їх у стан готовності; розвиває творчі здібності. Перший результат роботи проявиться тоді, коли музикант вільно, в належному темпі та гарним звуком виконає вправу, і на цій основі зможе перейти до більш складного репертуару.

Н. Любомудрова вважає, що в галузі розвитку техніки велике місце належить етюдам (фр.-навчання) – вправи для розвитку виконавської техніки, інструктивні п'єси, які призначені для удосконалення технічних навичок гри. Етюд відноситься до моторного жанру, характерними ознаками якого є активність та швидкість руху, а мелодичний рух передається через ритм та темп. Близькими до етюдів є токати, скерцо, гуморески, бурлески, „Вічний рух”. Змістовними ознаками цих жанрів є поєднання характерних засобів музичної виразності з відповідними прийомами їх виконавського відображення.

Етюди бувають інструктивними та художніми. На відміну від інструктивного етюду, у художньому важливим є підпорядкування технічних прийомів художньому змісту твору. Для них притаманна яскрава образність, виразна мелодія, гнучке фразування. У творах віртуозного характеру важливу роль відіграє акомпанемент, який слугує не лише гармонічною та ритмічною підтримкою мелодії, а й стимулом, рушійною силою руху.

На першому етапі вивчення етюду важливим є формування загального уявлення про твір (образ, зміст, стиль, форма, засоби виразності) та його звучання, виявлення виконавських завдань та труднощів. Пізнавши етюд в

цілому, необхідно перейти до його аналізу. Грамотний, осмислений розбір тексту створить основу для подальшої продуктивної роботи, а правильне відтворення мелодичної, ритмічної, темпової складових виконання забезпечить якісне розкриття змісту твору. Передаючи у виконанні задум композитора, необхідно показати власне розуміння та емоційне ставлення до виконуваного.

Якісно та швидко вивчити етюд, закріпивши певні ігрові рухи, набуті технічні навички і довести їх до автоматизму, допоможе розвиток уміння працювати над нотним текстом без озвучення, тобто тактильно, спрямовуючи внутрішній слух на контролювання рухів пальців. Необхідно дотримуватися репетиційної стратегії, поступово нарощувати технічне та емоційно-змістове навантаження.

Повноцінне формування та розвиток усього комплексу необхідних умінь та навичок гри на фортепіано забезпечує індивідуально обгрунтований, вірно підібраний навчальний матеріал.

Науковець Ю. Тарчинська вважає, що: „Питання розвитку техніки ігрових рухів були найполемнішими в історії виконавського мистецтва, а тривалий пошук раціональних методів формування техніки в різні періоди у різних школах та напрямках обумовлювався як складністю процесу технічного розвитку виконавця, так і еволюцією наукових досягнень стосовно цієї проблеми. Історія даного питання показує, що пошук оптимальних методів технічного розвитку по суті завжди був пов'язаний із вибором предмета спрямування свідомості: виявлення найдосконаліших форм ігрових рухів; максимальна увага до звукового результату при інтуїтивному налагодженні слухо-рухового зв'язку; пріоритетність звукового результату з використанням додаткової уваги до рухової сторони виконавських дій” [44].

Отже, до технічних навичок учнів класу фортепіано відносять: швидкість та точність рухів пальців, їх рухливість та спритність; вільна від затискування від кисті до передпліччя рука, просторова точність пальцевого апарату, економічність рухів, звукова та ритмічна рівність, м'який, співочий та глибокий звук, багатство штрихів та нюансів, що відповідають художнім задумам композитора.

Послідовний розвиток технічної майстерності забезпечується наступними методами:

- гімнастичні вправи, які активують і зміцнюють м'язи, допомагають закріпити поставу (А. Шмідт-Шкловська);
- виконання гам (О. Алексєєв, О. Ліберман, Г. Нейгауз);
- етюди, робота над дрібною технікою (Н. Любомудрова);
- вправи на основі творів, точність завдань, систематичність перевірки (О. Алексєєв);
- взаємодія музичного і технічного розвитку (технічний розвиток на основі музично-звукових задач Є. Тимакін);
- взаємодія музичного та розумового розвитку, чітка постановка цілі (Б. Кременштейн);
- розвиток витривалості через гру у темпі, „довго і точно” (Г. Ципін).

Оптимальні умови для навчання в класі фортепіано складаються тоді, коли оволодіння цим інструментом стає для учня суб'єктивно необхідним і значущим, коли розвиток технічних навичок учнів-піаністів здійснюється у єдності із завданнями художньо-пізнавального та художньо-творчого характеру

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Узагальнюючи матеріали другого розділу магістерського дослідження, можемо зробити наступні висновки.

Спираючись на наукове обґрунтування структури виконавської техніки (О. Алексєєв, Б. Кременштейн, О. Ліberman, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз, Є. Тимакін, А. Шмідт-Шкловська та ін.), в дослідженні робиться висновок стосовно того, що технічну майстерність учнів в класі фортепіано слід розглядати як інтегративний феномен, що існує у різних формах та вимагає різні способи виконання дій. Розрізняють мілку (пальцеву), крупну (акорди, октави) техніку, техніку звуковидобування, уміння педалізації, виразність, тембральна забарвленість звучання, артикуляція, володіння широкою палітрою штрихів та динаміки, техніка поліфонії тощо. Володіння всіма цими елементами технічної майстерності забезпечують якісну інтерпретацію музичного твору.

Спираючись на педагогічні принципи організації освітнього процесу, в роботі були визначені педагогічні умови, які, на наш погляд, спроможні забезпечити ефективність формування та удосконалення технічної майстерності учня-піаніста. До них відносяться:

- наполегливий та цілеспрямований розвиток мотиваційної сфери та інтересу учнів до процесу навчання;
- активізація виконавської діяльності учнів, що стимулює розвиток їх технічних умінь та навичок;
- активізація самостійної роботи учнів, що забезпечує процес формування технічної майстерності.

Враховання у навчальному процесі визначених педагогічних умов дозволяє забезпечити високий рівень технічної майстерності учнів в класі фортепіано.

У другому розділі магістерського дослідження проаналізовано та систематизовано відомості про різноманітні методи формування та удосконалення техніки піаніста, що стають підґрунтям для формування технічної майстерності.

У роботі доводиться, що оптимальні умови для навчання в класі фортепіано складаються тоді, коли оволодіння цим інструментом стає для учня суб'єктивно необхідним і значущим, коли розвиток технічних навичок учнів-піаністів здійснюється у єдності із завданнями художньо-пізнавального та художньо-творчого характеру.

ВИСНОВКИ

Корінні динамічні зміни в устрої сучасного суспільства, виклики сьогодення диктують умови переорієнтації освіти на всебічний розвиток особистості. Саме музична освіта, як найдієвіша та найгрунтовніша складова загальної освіти покликана вирішити ці завдання.

Гра на музичних інструментах, в тому числі на фортепіано, являє собою міцне підґрунтя для формування та розвитку художньо-творчого потенціалу особистості. Саме тому, у всі історичні часи навчання гри на фортепіано привертало увагу педагогів та дослідників.

Спираючись на численні філософські, психолого-педагогічні наукові розробки, у першому розділі магістерської роботи визначено сутність основної дефініції дослідження „технічна майстерність”. Акцентується увага на тому, що це поняття відображає готовність та здатність виконавця до глибокого розкриття художнього задуму музичного твору. Доводиться, що технічна майстерність є обов’язковою складовою виконавського процесу, адже забезпечує виконавську свободу в процесі інтерпретації музичних творів.

У дослідженні *технічна майстерність* визначається як *комплекс властивостей особистості, сума умінь та навичок, чистота і виразність виконання, найвищий щабель розвитку професійних якостей, направлених на вирішення художніх завдань, тобто, найвищий прояв технічної досконалості.*

У першому розділі наукової роботи розглядається зміст тотожних до дефініції „техніка” понять – моторика, віртуозність, вправність; визначається сутність понять „майстерність”, „компетентність” в контексті філософських та психолого-педагогічних поглядів.

З метою з'ясування специфіки технічної майстерності учнів в класі фортепіано в дослідженні розглянуто і узагальнено психолого-педагогічні надбання в галузі фортепіанного виконавства, які формувалися протягом тривалого історичного періоду і склалися у певну теоретико-методичну систему. Її основу утворюють такі вихідні положення: значення слухового методу навчання, важливість використання різноманітних прийомів звуковидобування, що впливає на розвиток технічної майстерності (Ф. Ліст, К. Мартінсен, Г. Ципін); поєднання технічних прийомів з музичним мисленням та художньо-образним виконанням (К. Ігумнов, Л. Баренбойм, Я. Мільштейн, І. Котляревський).

Таким чином, у дослідженні доводиться, що розвиток методичної думки щодо формування та удосконалення технічної майстерності відбувався на протязі тривалого історичного періоду, науковість методики фортепіанного навчання забезпечується спадкоємністю традицій, вивченням та узагальненням накопиченого теоретичного та емпіричного досвіду, що є підґрунтям для вирішення основних проблем сучасного музичного навчання учнів.

Спираючись на наукове обґрунтування структури виконавської техніки (О. Алексєєв, Б. Кременштейн, О. Ліберман, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз, Є. Тимакін, А. Шмідт-Шкловська та ін.), в дослідженні робиться висновок стосовно того, що технічну майстерність учнів в класі фортепіано слід розглядати як інтегративний феномен, що існує у різних формах та вимагає різні способи виконання дій. Розрізняють мілку (пальцеву), крупну (акорди, октави) техніку, техніку звуковидобування, уміння педалізації, виразність, тембральна забарвленість звучання, артикуляція, володіння широкою палітрою штрихів та динаміки, техніка поліфонії тощо. Володіння всіма цими елементами технічної майстерності забезпечують якісну інтерпретацію музичного твору.

Спираючись на педагогічні принципи організації освітнього процесу, в роботі були визначені педагогічні умови, які, на наш погляд, спроможні забезпечити ефективність формування та удосконалення технічної майстерності учня-піаніста. До них відносяться:

- наполегливий та цілеспрямований розвиток мотиваційної сфери та інтересу учнів до процесу навчання;
- активізація виконавської діяльності учнів, що стимулює розвиток їх технічних умінь та навичок;
- активізація самостійної роботи учнів, що забезпечує процес формування технічної майстерності.

Врахування у навчальному процесі визначених педагогічних умов дозволяє забезпечити високий рівень технічної майстерності учнів в класі фортепіано.

У другому розділі магістерського дослідження проаналізовано та систематизовано відомості про різноманітні методи формування та удосконалення техніки піаніста, що стають підґрунтям для формування технічної майстерності.

У роботі доводиться, що оптимальні умови для навчання в класі фортепіано складаються тоді, коли оволодіння цим інструментом стає для учня суб'єктивно необхідним і значущим, коли розвиток технічних навичок учнів-піаністів здійснюється у єдності із завданнями художньо-пізнавального та художньо-творчого характеру.

Виконане дослідження не вичерпує всіх аспектів визначеної проблеми. До перспективних напрямів подальших наукових розвідок відносяться пошук нових методів розвитку технічної майстерності учнів класу фортепіано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексюк А. М. Методи навчання і методи учіння. Київ: Знання, 1980. – 48 с.
2. Варій М. Й. Загальна психологія Навчальний посібник . – Київ : «Центр учбової літератури», 2007.- 968 с.
3. Виховання піаніста в ДМШ: збірник статей. – Київ: Мистецтво, 1964. – 217 с.
4. Вовк М.В. Основи української музично-інструментальної педагогіки: Навчальний посібник. Івано-Франківськ: Видавництво “Плаї” ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. 170 с.
5. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано : підручник. Львів, 2001. – 224 с.
6. Герасимович Д. М. Методика навчання гри на фортепіано – Київ, 1962. – 59 с.
7. Гузій Н. В. Основи педагогічного професіоналізму – Київ: НПУ імені М. Драгоманова, 2004. – 155 с.
8. Гузій Н. Педагогічний професіоналізм: історико-методологічні та теоретичні аспекти: монографія. Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2004. 243 с.
9. Гура О. Педагогіка вищої школи: вступ до спеціальності : навчальний посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2005. 224 с. 5. Енциклопедія освіти / гол. ред. В. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. -140 с.
10. Гусак В. А. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 Теорія та методика музичного навчання. – К., 2011. – 22 с.

11. Гусейнова Л. В. Педагогічні проблеми удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста. Психолого-педагогічні науки. Серія "Методика навчання і виховання", №1, 2020. С. 46-51.
12. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. – Луцьк: ВАТ „Волинська обласна друкарня”, 2010. -400 с.
13. Денисов Е. Діагностика умінь композиторської техніки: навч.-метод. посібник. Київ: Логос, 1998. 29 с.
14. Закон України про освіту. Відомості Верховної Ради, 2017, №38-39, ст.380. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>
15. Зиско В. В. Важливі питання розвитку фортепіанної техніки. Простір і час сучасної науки. – Луцьк, 2022.
16. Зязюн І. А. Наука і мистецтво педагогічної дії. Професійна освіта: педагогіка і психологія. – Київ: ВПОЛ, 2001. – С. 357–381.
17. Кармин А. Культурологія. – СПб: Лань, 2001.
18. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) в ХІУ-ХУІІІ століттях – Тернопіль : СМП «Астон», 1998. – 299 с.
19. Кузнєцов М. А. Емоційна пам'ять у мнемічній системі особистості: автореф. дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.01. Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2008. – 40 с.
20. Лисакова І. В. Педагогічні умови та етапи формування професіоналізму майбутніх музикантів-педагогів. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія 14 Теорія і методика мистецької освіти – Київ: НПУ, 2004. С. 62-67.

21. Малхазов О. Р. Психологія та психофізіологія управління руховою діяльністю / Олександр Ромуальдович Малхазов. – Київ : Євролінія, 2002. – 319 с.
22. Михаськова М. А. Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики: автор. дис. канд. пед. наук: 13.00.02 – Київ, 2007. – 16 с.
23. Могилей. І. В. Формування емоційної культури майбутніх вчителів музики: автор. дис. канд. пед. наук: 13.00.04 – Київ, 2000. – 20 с.
24. Назаренко І.М. Шляхи формування виконавської майстерності майбутнього вчителя-музиканта // Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогіка. 2011. №6. С.132-138.
25. Ніколаї Г. Ю. Методологія та технологія науково-педагогічних досліджень. – Суми, 1999. – 106 с.
26. Ніколенко Л. І. Сутність і структура професійної культури майбутніх викладачів музичного мистецтва. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова, 2019. – С. 144-147.
27. Новосядла І. Технічний розвиток піаніста: психофізіологічні проблеми. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія "педагогіка" №2, 2019.
28. Овчарук О. Сучасні тенденції розвитку змісту освіти в зарубіжних країнах /. Шлях освіти. – Київ : “К.І.С.”, 2003. – № 2. – С. 12–16.
29. Ониськів Г. Г. Формування взірців рухових дій як засіб стабілізації виконавських навичок музикантів-інструменталістів. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти:зб. Наук. праць. – К.:НПУ, 2009. Вип.7 (12). –С. 92-96.

30. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін – Київ: Освіта України, 2008. – 272
31. Педагогічна майстерність : тести. Ч. 1 : комплект завдань для контролю знань. – Київ: ІЗМН, 1998. – 128 с.
32. Пехота О. М. Освітні технології : навч.-метод. посібник – Київ : А.С.К., 2001. – 256 с.
33. Психологія : підручн. для пед. вузів / за ред. Г. С. Костюка. – Київ : НПУ імені М. Драгоманова, 1998. – 571 с.
34. Рудницька О. П. Педагогіка загальна і мистецька : навчальний посібник – Київ, 2004. – 270 с.
35. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки : метод. посібник. – Тернопіль: Астон, 2000. – 68 с.
36. Саїк Г. Ф. Формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики: автор. дис. канд. пед наук 13.00.02. – Київ: КНУКіМ, 2000. – 16 с.
37. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект): монографія. – К.: ДАКККіМ, 2007. – 200с.
38. Семешко А. А. Методика навчання гри на баяні : навч.-метод. посібник. – Київ : ДМЦМЗКМ, 2002. – 144 с.
39. Сергеєнкова О. П. Загальна психологія. – Київ.: Центр учбової літератури, 2012. – 296 с.
40. Скрипченко О.В. Загальна психологія. - Київ: Академія педагогічних наук, 1999. - 461 с.
41. Смородський В.І. Педагогічна діагностика сформованості виконавських навичок гри на фортепіано //Науковий часопис Національного

педагогічного ун-ту імені М.П.Драгоманова. - Серія № 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. К.: НПУ імені М.П.Драгоманова, 2015. Вип. 19 (24). С. 139-143.

42. Тарчинська Ю. Методичні підходи до формування техніки гри у шопенівському стилі піанізму. Навчальний посібник. Педагогічний дискурс. – 2012. - №11. – С.305-308.

43. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. Вип. 19 (24). С. 139-143

44. Хатіпова І. В. Вправи як засіб оптимізації студентів ВНЗ. процесу розвитку фортепіанної техніки. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2021, № 1 (105). С. 434-444.

45. Цюлюпа Н. Л. Методичні засади формування фахової компетентності викладачів мистецьких дисциплін. Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України». – Рівне: Волинські обереги, 2008. – Вип. 3. – С. 120-123.

46. Цюлюпа Н. Л. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутніх педагогів в процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – Київ, 2009. – 20 с.

47. Чернявська М. Н. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: дис. канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – Київ, 1996. – 138 с.

48. Шапаренко, П. П. Анатомія людини [Текст] : підручник. У 2 т. К. : Здоров'я. Анатомія людини. Т.2. Київ : "Здоров`я", 2005. 372 с.

49. Шеремет Л. П. Формування особистості засобами музики. Суми: Мрія, 1992. – 235 с.

50. Штейнгаузен Ф. Техніка гри на фортепіано, ред. Гр. Прокоф'єва. – Київ : Музичний сектор, 1978. – 91 с.
51. Штепанова-Курцова І. Фортепіанна техніка: Методика и практика. – К. : Муз. Україна, 1981. – 160 с.
52. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник – Київ.: ДАККіМ, 2005. – 271 с.
53. Шуман Р. Вибрані статті про музику. Київ, 1995. – 254 с.
54. Щолокова О. П. Професійна компетентність як стратегічний напрямок модернізації мистецької освіти в Україні. Вісник Глухівського державного пед. ун-ту. – Вип. 8. – 2006, С. 20–23.

ДОДАТКИ

Додаток А

Додаток Б