

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра гри на музичних інструментах

Самостійна робота студента над етюдами українських композиторів

Методичні рекомендації з курсу «Основний музичний інструмент» для студентів спеціальності 025. «Музичне мистецтво» денної та заочної форми навчання

ББК 85 315. 42р

О. 76

УДК 780. 616. 432.: 78. 08 75.(07

Самостійна робота студента над етюдами українських композиторів./Укладач
М.М. Остапчук. – Рівне: РДГУ, 2017. -26с.

Рецензенти: к.п.наук, доцент зав. кафедри історії, теорії музики та методики
музичного виховання Крижановська Т. І., доцент кафедри гри на музичних
інструментах Никон О. К.

Відповідальний за випуск: засл. артист України, доцент, зав. кафедри гри на
музичних інструментах Івченко О. Л.

Ухвалено кафедрою гри на музичних інструментах РДГУ, протокол № 1 від
21. 03. 2017р.

Друкується за рішенням Науково-методичної ради

Методичні рекомендації адресовані студентам денної і заочної форми навчання
з дисципліни «Основний музичний інструмент. Фортепіано» і призначені для
самостійної роботи.

@ Рівненський державний гуманітарний університет 2017.

Вступ

В сучасних умовах національної спрямованості освіти особливого значення та актуальності набуває вивчення українського навчального репертуару. Адже лише вчитель, який сам ретельно вивчав національну культурно-мистецьку спадщину спроможний у майбутньому реалізовувати концепцію музичного виховання школярів на основі української національної культури та формувати уявлення учнів щодо причетності до свого народу і його традицій. Поряд із засвоєнням набутоків світової музичної літератури, сучасна українська музична педагогіка вимагає посиленої уваги до використання творів українських композиторів сьогодення та минувшини, у тому числі і фортепіанних етюдів.

Невід'ємною складовою частиною загального музичного розвитку майбутнього вчителя музики є формування його індивідуальної технічної майстерності. Систематичне вивчення етюдів дає можливість зосередитися на розв'язанні типових виконавських труднощів, які поєднують спеціальні технічні завдання з музично-художніми. Тому використання етюдів створює передумови для плідної роботи над удосконаленням технічної майстерності студентів.

Цілком закономірно, що в репертуарі студентів мистецьких ВУЗів мають бути представлені найкращі надбання світової класики. Але, разом з тим, студенти протягом навчання повинні якомога повніше засвоїти все розмаїття своєї національної культури, досягнути і вивчити якомога більше творів українських композиторів.

Згідно програми навчального курсу «Основний музичний інструмент. Фортепіано» (за кредитно-трансферною системою) протягом навчання студенти повинні вивчати інструктивно-технічний матеріал, який включає в себе роботу над етюдами.

Вагоме місце в репертуарі студентів-піаністів відводиться етюдам українських авторів, орієнтовний список яких подано у Додатку до методичних рекомендацій. Все це зобов'язує студента-музиканта приділяти багато уваги вивченню даного навчального репертуару. І тому **головна мета** цієї методичної роботи – допомогти студентам денної та заочної форми навчання у їхній самостійній роботі над опануванням фортепіанних етюдів вітчизняних композиторів, а саме: досягнути стилістичні особливості української музики, ознайомитися з історією розвитку фортепіанного етюдів та їхньою класифікацією.

Методичні рекомендації адресовані студентам Інституту мистецтв РДГУ.

Розділ 1. Історія розвитку фортепіанного етюду.

Етюд (фр. *etude*, від лат. *studium* – старанність, заняття) – музична інструментальна п'єса, в якій застосовується певний технічний прийом гри. Призначається для удосконалення майстерності виконання на музичних інструментах.

Матеріалом етюду у більшості випадків слугує тільки одна технічна формула, яка стоїть у центрі уваги і виступає в різних її варіантах. Основна істотна риса етюдів – це постійне повторення технічної формули, яка вивчається.

До етюду, як специфічного жанру фортепіанної літератури відносяться різні за типом і змістом твори: це **інструктивні** - чисто технічні етюди і віртуозні п'єси, розраховані на концертне виконання, або інакше – **концертно-художні** етюди.

Фортепіанний етюд набув широкого розповсюдження у піаністичній практиці з початку XIX ст, у зв'язку з інтенсивним розвитком віртуозно-виконавського мистецтва, зростаючою популярністю фортепіано та все більшою тягою до навчання гри на ньому.

Починаючи від **Муціо Клементі**, автора знаменитого збірника «*Gradus ad Parnassum*» («Сходи до Парнасу»), майже кожний відомий західно-європейський піаніст-педагог вважав своїм обов'язком писати етюди, які ставали музично-інструктивним матеріалом для розвитку техніки. Так, поступово, протягом XIX ст., утворилася величезна за кількістю фортепіанно-етюдна література, починаючи від найпростіших прикладів для початкового навчання і закінчуючи складними творами, посильними тільки піаністам, які досягли вершин технічної майстерності. Трьохтомний збірник «Сходи до Парнасу» М. Клементі (100 творів) є до деякої міри фортепіанною енциклопедією того часу, в якій подано п'єси найрізноманітніших жанрів:

поліфонічні, ліричні, віртуозні, твори салонного стилю та чисто технічні етюди. Піаністи-педагоги і виконавці наступних поколінь: **Йоганн Крамер, Ігнац Мошелес, Фрідріх Калькбреннер, Анрі Герц, Анрі Бертіні** та інші, продовжуючи цю традицію, дещо звузили поняття фортепіанного етюду, звернувши основну увагу на його технічний бік. Таким чином, етюд перетворювався на вправу на певний вид техніки, до того ж кожний автор намагався надати такій вправі приємне для слуху музичне звучання. Класичними зразками таких творів стали багаточисельні інструктивні етюди **Карла Черні** (більше 700 творів).

На Україні, у зв'язку з слабким розвитком професійної освіти у фортепіанній музиці, інструктивні етюди з'явилися тільки в кінці XIX століття. Одним з перших зразків такого роду слід вважати етюди тв.5 **Володимира Пухальського**, в яких помітний інтерес до окремих елементів технічної майстерності, а саме – до різних видів арпеджованого руху.

Багато зарубіжних композиторів-піаністів використовували форму етюду для створення віртуозних п'єс, розрахованих на концертне виконання. Цьому жанру віддали належне майже всі видатні світові композитори XIX-XX століть. Особливо значна і плідна була в цьому відношенні роль **Ференца Ліста** і **Фридеріка Шопена** – родоначальників жанру романтичного концертного етюду, які перетворили таким чином етюд у тип високохудожнього твору, в якому художні і технічні принципи досягають надзвичайної єдності.

Концертний етюд як самостійний жанр слабо представлений у фортепіанній літературі України XIX ст. також, мабуть, через те, що професійна фортепіанна школа сформувалася тут досить пізно. Тому поява циклу етюдів **Віктора Косенка** у 20-х роках XX ст. стала визначною подією в українській музиці і значним кроком до формування її віртуозного стилю. Фактично це був перший в історії професійної виконавської культури цикл українських художньо-концертних етюдів. Другий цикл етюдів тв. 19 «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», написаний у 30-х роках,

органічно поєднав старовинний жанр танцю і художній етюд на народній першооснові, створивши тим самим ту самобутність, що ставить цикл у ряд найбільших досягнень української музики першої половини ХХ століття. Значення етюдів Віктора Косенка значно ширше суто національних меж. Його етюди репрезентували розвиток на Україні виконавського мистецтва, дали високоякісний матеріал для концертної та педагогічної практики.

До недавнього часу в програмах курсу фортепіано мистецьких ВУЗів у великій кількості були включені інструктивні етюди західноєвропейських авторів: **Карла Черні, Людвіга Шітте, Фелікса Лекуппе, Карла Лешгорна, Германа Беренса** та ін. Визнаючи необхідність вивчення кращих зразків зарубіжної етюдної літератури, які дають технічні навички для виконання творів західних класиків і романтиків, у той же час слід зазначити, що існує досить велика і різноманітна етюдна література вітчизняних авторів, яку ми повинні вивчати і пропагувати. Сьогодні, як ніколи, потрібні зусилля студентської творчої молоді та викладачів для підняття культурного рівня через вивчення і розповсюдження національної фортепіанної музики.

Розділ 2. Стильові особливості українських фортепіанних етюдів.

Вивчення етюдів українських композиторів має важливе значення для розвитку виконавської майстерності, оскільки на цих творах студенти знайомляться з різними піаністичними прийомами та особливостями фактури, характерними в цілому для стилю української фортепіанної музики. Основним джерелом творчої діяльності для багатьох композиторів була **українська пісенність**. Так само вона є характерною для українського фортепіанного виконавського мистецтва. Вивчаючи та виконуючи етюди вітчизняних композиторів, студентська молодь в наш час повинна зберегти і відтворити цю головну особливість і специфічність української музики. Очевидно, що формування тонкого відчуття специфіки (інтонаційної та ритмічної) української музики у повсякденній роботі викладачів зі студентами є довгим, важливим і складним процесом. Поступове засвоєння особливостей інтонаційного та ритмічного складу української музики (у даному випадку на матеріалі етюдної літератури) допоможе студентам осмислити виконавські особливості в українському фортепіанному мистецтві.

Як уже зазначалося, творчому стилю багатьох українських композиторів притаманний глибокий зв'язок з **народною музикою**. Підтвердженням цього є не тільки звернення до фольклорного матеріалу, що його композитори використовують у своїх творах, але й оригінальна музична мова композиторів, прийнята народним мелосом, яка виявляється у:

- інтонаційних зворотах;
- ритмічній організації;
- вільному трактуванні метру;
- ладовому забарвленні;
- варіантності розвитку мелодії;
- елементах підголоскової поліфонії;

- фактурному малюнку, що імітує багатоголосся.

У багатьох творах останніх десятиліть яскравий мелодизм, що опирається на пісенні традиції українського народу, поєднується з майстерним використанням новітніх засобів виразності сучасного професійного фортепіанного мистецтва.

В етюдах українських композиторів майже завжди на першому плані **музичний образ**. У переважній більшості це художні п'єси, в яких розробляється різноманітна фортепіанна фактура. Суто піаністичні проблеми, як правило, підпорядковані художньому задуму. Зустрічаються етюди й інструктивного плану. Їх значно менше, вони скромніші за своїм художнім завданням, але також достатньо виразні. Характерно, що українські композитори і піаністи-педагоги ніколи не захоплювалися створенням інструктивних етюдів вузько-технічного плану; як виняток, цикли етюдів для дітей **Ісаака Берковича**. І навіть ті невеликі етюди, які розраховані на перші роки навчання гри на фортепіано, є **п'єсами технічного типу**, а не суто інструктивними етюдами. Це, зокрема, такі твори:

- «Етюд» b-moll Віктора Косенка.
- «Етюд-малюнок» Жанни Колодуб.
- «Етюд-марш» Анатолія Коломійця.
- «Етюд» a-moll Федора Надененка,
- «Етюд-гра» Юлії Рожавської,
- Етюд «Вічний рух» Натана Шульмана.

Етюди українських авторів у більшості своїй яскраві і виразні за **мелодичним малюнком**. У них майже ніколи не зустрічаються такі технічні побудови, які не мали б органічного зв'язку з музично-художнім змістом. Форми викладу та різні види фігурацій переважно впливають з характеру

мелодії і змісту самої музики. Мелодична основа етюд визначає таким чином самі принципи технічного викладу. Інакше це можна назвати **фортепіанною інструментовкою етюд**. В етюдах українських композиторів досить рідко зустрічається гамоподібна техніка і фігураційний виклад, типові для західно-європейської фортепіанної літератури періоду класицизму. Це, насамперед, етюди **Ісаака Берковича, Михайла Степаненка, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, В'ячеслава Барабашова** та ін.

Українські етюди характерні багатоелементним, багатоплановим, поліфонічним складом музичної тканини, що походить від народної музики. У них часто використовується поєднання мелодії і супроводу в партії однієї руки, як наприклад:

- в етюді Віктора Косенка «Куранта», тв. 19. №4 т.т. 9-11;
в етюді Федора Надененка т.т. 14-15.

Часом, з гармонічної фігурації, яка складає основу малюнку етюд, виокремлюються звуки мелодії (на цьому прийомі побудований етюд Віталія Кирейка т.т. 1-2 і т.д.).

Часто використовується поліритмічна будова, поєднання тріолей і дуолей у партіях обох рук, як:

- в етюді №2 h-moll тв.8 Віктора Косенка т.т. -1-4;
- в етюді №5 cis-moll тв.8 Віктора Косенка т.т. -1-4.

У своїй творчості композитори широко використовують техніку подвійних нот: терції, кварта, септіми, октави та акорди. Це:

- етюд тв. 67 №5 Матвія Гозенпуда;
- етюд-марш Миколи Коляди та ін.

Зазначимо, що специфіка **концертного етюд** полягає, найперше, у вирішенні віртуозно-технічних завдань, якими втілюється художній образ. Але

залежно від особливостей руху, в якому задумано той чи інший образний характер, віртуозність, як комплекс фактурно-швидкісних завдань, може трансформуватися (у випадку повільних темпів) у віртуозність плавного кантиленного звучання, у техніку «співу» на фортепіано. Найвизначнішим продовжувачем традиції «співу» на роялі в українській музиці був **Віктор Косенко**. Усім без винятку його етюдам притаманний **ліризм**.

Більшість п'єс обидвох циклів – це так звані мелодичні етюди, одну з головних рис яких становить **співучість** – невід'ємна особливість вітчизняного піанізму, тісно пов'язана з характером українських народних пісень. Ця риса фортепіанного мистецтва, як відомо, виникла ще на світанку піанізму. Згадаємо хоча б твердження **Філіппа Емануїла Баха** (XVIII ст.): «Гра на клавирі якнайбільше повинна бути схожою на спів.» Тому «спів на роялі» є однією з головних сторін техніки виконавця.

Поняття **кантилена** не означає раз і назавжди усталеного звучання. Кантилена – значить мелодія, пісня, найрізноманітнішу сутність яких неможливо передати без емоційного відношення до їх виконання. Тому робота над кантиленою, на відміну від інших видів технічної роботи – без загострення емоційного відношення малоефективна. Основний засіб звукотворення при грі кантилени – **легато**. Увага виконавця зосереджується насамперед на досягненні справжнього реального, а не педального легато, на красі та якості звуку. Гра легато залежить від характеру **фразування мелодії**, від уміння гнучко і виразно виконувати мелодичні голоси. На превеликий жаль, мало хто з студентів у спроможі заспівати або окремо заграти мелодії творів, які вони вчать протягом тривалого часу. Відсутність чіткого уявлення про структуру музичної мови і фразування мелодії порушують природню координацію рухів. Сюди належать і «затисненість», і «скованість», і «тряска рук» та інші дефекти. Доцільні та економні рухи виникають лише при точному виявленні декламаційного малюнку мелодії.

Для декламації характерні дрібні величини. Навіть безперервна послідовність звуків музичної тканини легко ділиться на дрібні мотиви і поспівки. Успішність **технічної роботи** на будь-якому етапі навчання базується на засвоєнні цих простих елементів музичної мови. Наприклад,

в етюді Ля мажор Михайла Степаненка більш випукло треба грати перші групи шістнадцятих – т.т. 1-4.

Переважно закінчення мотиву, фрази і ліги співпадає з послабленням звучності, якщо це тільки не суперечить змісту музики, або спеціальним позначенням композитора. Ліга може співпадати з артикуляційним штрихом, проте далеко не завжди закінчення ліги означає зняття руки. В основному всі штрихи в етюдах українських композиторів диктуються специфікою фортепіанного звучання.

Розділ 3. Загальні принципи роботи над етюдом.

Перейшовши до питання про роботу над етюдами, слід зазначити, що метод вивчення будь-якого етюду тісно пов'язаний з його типом і будовою, а також залежить від ступеня підготовленості студента, його віку та індивідуальних особливостей. Тому не може існувати ніяких універсальних штампів і прийомів у цій роботі.

Першою і обов'язковою умовою у роботі над твором є чітке усвідомлення музично-художнього завдання, створення художнього образу, а потім знаходження засобів його відображення на інструменті. Створити повноцінний художній образ допомагають:

- образні уявлення;
- суміжні види мистецтв;
- література;

- гра викладача;
- музичний досвід студента;
- слухання звукозаписів тощо.

Чим зрозуміліше художнє завдання, тим швидше технічний апарат знайде правильне його вирішення. Не методом спроб і помилок, коли мета ще не усвідомлена, а метод навчання через розуміння повинен стати **законом** у його роботі, адже рівень мислення студента є найвища якісна ступінь самоорганізації.

Метод створення художнього образу відноситься найперше до вивчення художніх творів. Але і в роботі над інструктивними етюдами і гамами студент повинен цілком конкретно уявити собі:

- характер звуку;
- його силу;
- тембр;
- темп.

В етюдах і гамах музично-звукові завдання, звичайно, є обмеженими. Вони носять **попередній підготовчий характер** (як і вся робота над етюдами і гамами). Це, ніби, деталі заготовок, працюючи над якими, слід уявити собі ту мету, якій буде слугувати подібна фактура у художньому творі. У відношенні до етюдів, музично-естетичні завдання торкаються:

якості звуку;

рівності звучання;

тембру звуку;

темпу.

Якість звуку піаніста – аналогічна поняттю тону у скрипаля чи голосу у співака. Хороший звук – будівельний матеріал, з якого утворюється звучання, тому увагу до звуку і його якості слід **виховувати постійно**.

Рівність звучання означає рівномірність чергування звуків у часі і силі, це так звана динамічна рівність, тобто рівномірні динамічні хвилі – *crecendo* і *diminuendo*.

При вивченні етюдів також потрібно правильно вибрати тембр, силу звуку, спосіб артикуляції. Тут треба проявити «звукову фантазію», яка базується на об'єктивних музичних даних конкретного етюду (характер, вказівки, що є у тексті і фактурні особливості, які викликають асоціацію з відомими художніми творами).

І дуже важливою музичною вимогою є знання **темпу і відчуття енергії руху** етюду, що вивчається. Студент має прагнути до справжнього темпу у межах вказівок самим автором. Досягнення темпу тісно пов'язане з відчуттям енергії руху, з ритмічною пульсацією, яку не треба підміняти примітивним акцентуванням сильних долей такту (проте гра з акцентуванням може бути тимчасовим навчальним засобом для пробудження ритмічного темпераменту).

Розділ 4. Методичні поради.

Перед тим, як приступити до детальної роботи над етюдом, студент має скласти для себе конкретний план роботи і зрозуміти, в якій послідовності треба використовувати певні прийоми при вивченні як окремих складних уривків, так і етюду в цілому. Тому, під час ознайомлення з новим етюдом, крім звичайного розбору нотного тексту, корисно зробити і розбір **спеціально-технічний**, вияснити характерні, з цієї точки зору, особливості його фактури.

Після попереднього ознайомлення з етюдом і визначення плану роботи над ним студент приступає до **детального вивчення** нотного тексту, зберігаючи максимальну точність у відтворенні всіх авторських вказівок.

Працюючи над етюдом у повільному темпі, студент має водночас обдумувати і запам'ятовувати його будову, деталі тексту, аплікатуру. **Аплікатуру** слід вибрати свідомо на початковому етапі роботи, досконало вивчивши редакційні та особливо авторські вказівки, дотримуючись аплікатурної дисципліни (не підмінити пальців). Головним правилом для вибору аплікатури може служити принцип, сформульований Генріхом Нейгаузом, який вважає правильною ту аплікатуру, «яка дозволяє найбільш правдиво передати дану музику і яка найбільш точно узгоджується з її задумом». Це «верховний принцип художньо- правильної аплікатури»(11).

Дуже важливо привчати себе до свідомої аналітичної роботи над твором, який вивчається, бо це прокладає шлях до правильної інтерпретації музичного твору через розуміння основних стилістичних та конструктивно-логічних особливостей твору. На превеликий жаль, далеко не всі студенти віддають належне аналітичному принципу роботи, а надають перевагу механічній роботі, що ґрунтується на моторній пам'яті. Така позиція однозначно є **помилковою**. Багато видатних авторитетів вітчизняної педагогіки виступають за глибокий та всесторонній аналіз твору, що вивчається. Лише такий шлях може вирішувати проблему загальномузичного розвитку майбутнього фахівця.

Працюючи таким способом, студент легко, за декілька днів може запам'ятати етюд, не володіючи при цьому винятковою пам'яттю. У відношенні до етюдів розвиток пам'яті особливо важливий тому, що граючи з нот, студент не має змоги зосередити свою увагу на технічній стороні виконання, на виробленні потрібних рухів.

Етюд, як і будь-який інший твір, потрібно вчити невеликими уривками, розділивши його на окремі епізоди, а не повторювати його безліч разів від

початку до кінця. І тільки засвоївши добре один уривок, переходити до вивчення наступного. Звідси випливає категорична вимога до раціональних занять: **вчити окремі невеликі уривки твору**. Довжина цих уривків різна – від фрази – до окремих інтонацій. Іноді «не виходить» якась важлива інтонація в контексті фрази, іноді – поєднання двох-трьох акордів, невеличка частина фігурації тощо. Тому кожен складний уривок повинен бути ретельно опрацьований окремо, а потім «вмонтований» у загальну тканину викладу. Таким чином, вивчення етюдів (після розбору) ґрунтується на тричастинній дії:

- гра повністю;
- робота над деталями;
- гра повністю.

У музичній педагогіці поширена наступна настанова: «учня треба навчити себе слухати». Проте, як влучно зауважив Самуїл Фейнберг, «треба не тільки **слухати** себе, але і вміти **чути себе**» (15). До того ж чути себе можна по-різному: пасивно і активно. У першому випадку студент поверхово реєструє те, що відбувається у музиці; у другому – виразно відтворює декламаційність фразування, стає безпосереднім учасником музичної дії. Саме таким повинно бути **слухове сприйняття студента**.

Якщо проаналізувати недоліки виконання у грі студента, то можна переконатися, що вони переважно є наслідком **перекрученого** музичного сприйняття особливостей фактурного викладу. Студенти часто ставлять піаністичні завдання на перший план, забуваючи власне про музику. Багаторазові виконання етюдів притуплюють їх увагу, і вони перестають чути виконуване, довіряючись тільки пальцям. Таким чином, у роботі над етюдами ніколи не варто випускати з поля зору його **музичний зміст** і точно відтворювати всі компоненти музичної мови. Важливо вибрати правильний метод роботи над етюдом, а не використовувати універсальні прийоми при вивченні будь-якого етюдів. Маються на увазі ритмічні варіанти, які порушують

фразування, гра форсованим звуком при «ізолюваних» пальцях, заміна легато іншими штрихами і т.д. **Технічна робота** – це насамперед робота над **звукотворенням**.

Окремою виконавською проблемою є **педалізація**, яка залежить від фактурних особливостей етюдів. Без педалі звучання всієї фактури є неможливим, вона є неначе її частиною. Лише педаль може поєднати всі елементи в єдине ціле, озвучити музичну тканину. Крім цього, педаль є ще й колористичним засобом, що дозволяє збагатити звукову картину.

Підсумовуючи сказане, можна зробити такий висновок: що головним у роботі над етюдом, як і у роботі над будь-яким твором, є **розуміння і усвідомлення** загального завдання, конкретної виконавської мети, до якої слід прагнути і відповідно до цього детально вивчати музичний текст. З цього приводу слід згадати висловлювання Генріха Нейгауза: «До мети треба йти прямою дорогою. Вивчаючи твір, я його просто граю спочатку дуже повільно і точно у відношенні нотного тексту, уявляючи собі як це повинно звучати у кінцевому вигляді і добиваюся відповідно цього певної звучності, динаміки і фразування. Під час такої роботи нотний текст поступово «оживає», так як перед вами розкривається повноцінний звуковий образ, а руки «входять» в текст» (11).

Розділ 5. Класифікація фортепіанних етюдів.

Виходячи з аналізу етюдів українських композиторів, можна зробити ряд узагальнюючих висновків з приводу спрямованості розвитку техніки.

У піаністів існує зручна і звична термінологія («крупна», «дрібна», «пальцева», «кистьова» та інші види техніки), під якою слід розуміти

багатоманітність форм фортепіанного викладу (фактури) і різноманітні способи звуковидобування. Як відомо, різні піаністи по різному підходили до класифікації фортепіанної техніки. В основному, кожна з них зводилася до підрозділу на так звану «дрібну», або «пальцеву» техніку і «крупну», або «велику» техніку. Галузь «**дрібної**» техніки включає різні формули одноголосної пальцевої гри. До них відносяться:

- гамоподібні послідовності;
- арпеджовані послідовності;
- ламані інтервали;
- репетиційні фігури;
- мелізматичні групи.

До так званої «**великої**» техніки відносяться:

- октави;
- акорди;
- похідні від акордів вібрато (репетиційна техніка);
- тремоло (ротаційна техніка);
- кидки (різновид акордової техніки).

Проміжне місце у цій класифікації займають різні види **подвійних** нот.

Питання про класифікацію видів техніки має практичне значення тільки як деяке умовне позначення різних прийомів фортепіанного викладу. Якщо говорити по суті про класифікацію, то тут треба зазначити, що будь-яка із класифікацій є чисто механічним підрозділом, деякою штучною схемою. По-перше, в цих підрозділах не враховуються усілякі сплетіння і поєднання різних прийомів викладу; по-друге, для виконавця важливий не тільки малюнок технічної фігури, але й те, як і яким чином він буде грати, реалізуючи цей

нотний текст у своєму виконанні. І по-третє, у практичній роботі зі студентами аж ніяк не можна виходити із якоїсь абстрактної схеми, яка визначає послідовність вивчення різних видів техніки

Висновки

Вивчення українського музичного репертуару та осмислення студентами значущості характерних рис національного мистецтва надає широкі можливості для духовного становлення майбутнього вчителя музики. Безпосередність відтворення у власному виконанні кращих зразків національної музики, що зберігає духовну пам'ять поколінь, надає унікальну можливість кожному студенту відчувати глибинний зв'язок із етносом, ментальністю народу.

Вивчення вітчизняної музичної спадщини дозволяє студенту систематизувати знання з розвитку українського музичного мистецтва, осмислити та відчувати зв'язок української музики із західноєвропейською та світовою музичною культурою.

Додаток.

Орієнтовний список етюдів українських композиторів за різними типами.

I. Інструктивні етюди.

1. Дрібна пальцева техніка.

1. Степаненко М. Етюд Ля мажор. // Степаненко М. Дитячий альбом для фортепіано. – К., 1987. – С.4.
2. Дремлюга М. Етюд До мажор. // Дремлюга М. Фортепіанний альбом: Пед. репертуар для учнів 1-6 кл. ДМШ. – К., 1976. – С.4.
3. Беркович І. Етюд Ля мажор. // Беркович І. Етюди середньої трудності для фортепіано. - К., 1956. – С.38.
4. Ревуцький Л. Етюд Фа мажор. Етюд Ре мажор. // Маленький віртуоз: Збірник етюдів та віртуозних п'єс рад. композиторів для фортепіано. // Ред. О. Бакулова. – К., 1968. – Вип. 1. – С.3-4.
5. Рожавська Ю. Гра. Етюд. // Етюди для фортепіано: Хрестоматія. // Ред. Ю. Пітеріна. - К., 1969. С.16.
6. Колодуб Ж. Етюд-малюнок. Різноголосся. // Колодуб Ж. Фортепіанний альбом. – К., 1978. – С.13.
7. Шульман Н. Вічний рух. Етюд. // Шульман Н. Дитячий альбом для фортепіано. – К., 1969. – С.14.
8. Косенко В. Етюд сі-бемоль мінор. // Косенко В. Тв. 15. 24 дитячі п'єси для фортепіано. / Ред. К. Михайлова. – К., 1960. – С.36.

2. Арпеджіо різних видів.

9. Кирейко В. Етюд Ре-бемоль мажор. // Кирейко В. 24 фортепіанні п'єси для дітей. – К., 1967. – С.38.

10. Барабашов В. Етюд Мі мажор. // Барабашов В. Твори для фортепіано. – К., 1971. – С.38.
11. Богданов Ф. Етюд До мажор. // Богданов Ф. Педагогічні п'єси для фортепіано. – К., 1966. – С.14.
12. Красотов О. Етюд Мі мажор. // Етюди для фортепіано. Хрестоматія. // Ред. Ю. Пітеріна. - К., 1969. С.24.

3. Акорди, октави.

13. Клин В. Етюд До мажор. // Етюди для фортепіано на різні види техніки, 6 клас ДМШ. / Ред.-упор. Р. Гіндін. – К., 1978. – С.106.
14. Беркович І. Етюд соль мінор. // Беркович І. Етюди для фортепіано, старші класи ДМШ. – К., 1986. – С.24.
15. Надененко Ф. Етюд ля мінор. // Етюди і віртуозні п'єси українських композиторів для фортепіано. / Ред. Б. Милича. – К., 1962., - Вип. 1. – С.21.
16. Вериківський М. Етюд. // Українська радянська фортепіанна музика: Хрестоматія. / Ред. Ю. Вахраньова. – К., 1974. – Т.І., ч.1. – С.15.
17. Коляда М. Етюд Ре-бемоль мажор. // Українська радянська фортепіанна музика: Хрестоматія. / Ред. Ю. Вахраньова. – К., 1974. – Т.І., ч.1. – С.76.

4. Подвійні ноти.

18. Беркович І. Етюд сі мінор. // Беркович І. Етюди середньої трудності для фортепіано. – К., 1956. – С.34.
19. Гозенпуд М. Етюд тв. 67 №5 Мі мажор. // Школа фортепианной техніки. / Сост. В. Дельнова, В. Натансон. – М., 1966. Вып. 2. – С.92.

20. Гозенпуд М. Етюд тв. 67 №8 ре мінор. // Школа фортепианной техники. / Сост. В. Дельнова, В. Натансон. – М., 1966. Вып. 2. – С.99.
21. Знатоков Ю. Етюд ля мінор. // Маленький виртуоз: 36. Етюдів та виртуозних п'єс рад. комп. Для фортепіано. / Ред. О. Бакулова. – К., 1968. – Вип. 1. – С.48.

II. Концертно-художні етюди.

1. Борткевич С. Етюд тв. 15 №9 фа-дієз мінор. / Інтернет видання.
2. Фільц Б. Карпатський етюд. // Фільц Б. Вибрані твори для фортепіано. – К., 1975. – С.27.
3. Шамо І. Куранта. // Етюди і виртуозні п'єси укр. комп. для ф-но, 5-7 класи ДМШ. / Ред. Б. Милича. – К., 1961. – С.15.
4. Сільванський М. Вічний рух. Етюд. // Етюди і виртуозні п'єси укр. комп. для ф-но, 5-7 класи ДМШ. / Ред. Б. Милича. – К., 1962. – Вип. 1. – С.35.
5. Косенко В. Етюд тв. 8 №8 фа-дієз мінор. // Косенко В. Вибрані твори для фортепіано. – К., 1973. – С.99.
6. Коломієць А. Етюд-марш тв. 12 №2. // Етюди для фортепіано на різні види техніки. / Ред. – упор. Р. Гіндін. – К., 1973. – С.112.
7. Завадський М. Козак. Жанровий етюд-стаккато, тв. 101. // Українська фортепіанна музика ХІХ століття. / Упор. Г. Курковський. – К., 1973. – Вип. 1. – С.64.
8. Косенко В. Гавот Ре-бемоль мажор. Етюд. // Косенко В. 11 етюдів в формі старовинних танців для фортепіано, тв. 19. – К., 1987. – С.9.
9. Косенко В. Куранта мі мінор. Етюд. // Косенко В. 11 етюдів в формі старовинних танців для фортепіано, тв. 19. – К., 1987. – С.39.

10. Сільванський М. Стрімкий потік. Етюд. // Школа фортепіанної техніки.
/ Сост. В. Дельнова, В. Натансон, - М., 1966. – Вып. 2. – С.111.
11. Рожавська Ю. Весняна злива. Етюд. // Етюди для фортепіано на різні
види техніки. / Ред. – упор. Р. Гіндін. – К., 1973. – С.144.

Література

1. Будз М.М. Етюди українських композиторів для фортепіано. / навч. посібник: - Рівне, 1998. – 197 с.
2. Вахраньов Ю. Ф. Фортепіанні етюди В. Косенка. - К.: Муз. Україна, 1970. – 104 с.
3. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано.-Львів, Логос , 2001. – 222 с.
4. Дельсон В. Генрих Нейгауз. – М.: Музыка, 1966.
5. Дремлюга М.В. Українська фортепіанна музика. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. – 167 с.
6. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. – Тернопіль: СМП «Астон», 1998. – 416 с.
7. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – 314 с.
8. Либерман Е Работа над фортепианной техникой. /Е. Либерман. - М.: Классика-XXI век,2003. – 148 с.
9. Лонг М. Французская школа фортепиано. // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М. – Л.: 1966.
10. Мистецтво України. Біографічний довідник. – К. – Укр. енциклопедія 1997. – 579 с.
11. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-е издание. –Г.Г.Нейгауз. - М.: Музыка, 1988. – 300 с.
12. Терентьева Н. А. Карл Черни и его этюды /Н.А.Терентьева. – СПб.: Композитор,1999. -68 с.

13. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста / Е.М.Тимакин. – М.: Сов.комполитор, 1989. – 144 с.
14. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи: Матеріали наук. практ. конф. / Асоціація піаністів-педагогів України. – Львів, 1994. – 116 с.
15. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. – 609 с.
16. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. – К.: 1998. – 368 с.
17. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. /А. Шмидт-Шкловская. – Л., Музыка, 1985. – 71 с.
18. Штепанова-Курцова И. Фортепианная техника. Методика и практика. /И. Штепанова-Курцова. – К. : Музична Україна, 1982. – 160 с.
19. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник.- Тернопіль: Навч.книга-Богдан.2003. – 275 с.

Зміст

Вступ

Розділ 1. Історія розвитку фортепіанного етюд.

Розділ 2. Сильові особливості українських фортепіанних етюдів.

Розділ 3. Загальні принципи роботи над етюдом.

Розділ 4. Методичні поради.

Додаток. Орієнтовний список етюдів українських композиторів за різними типами.

Література.