

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

## **Розвиток фортепіанної техніки на початковому етапі навчання**

**Навчально-методичний посібник**

Укладачі: Буцяк В.І., Турко Н.Є.

Рівне - 2017

**УДК 780.616.432(07)**

**ББК 85.31р**

**Р 64**

*Розглянуто та рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, протокол №10 від 11.10.2016 р.*

*Розглянуто та схвалено на засіданні кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, протокол №5 від 27.06.2016 р.*

**Рецензенти:**

**Посікіра Л.К.** - народна артистка України, професор Львівської державної музичної академії імені М.Лисенка;

**Прокопович Т.Ю.** - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв РДГУ.

Розвиток фортепіанної техніки на початковому етапі навчання: Навчально-методичний посібник / [уклад. В.І.Буцяк, Н.Є.Турко]; - Рівне: РДГУ, 2017. - 56 с.

У навчально-методичному посібнику розкрито зміст і завдання технічного розвитку студентів на початковому етапі навчання з дисциплін "Додатковий музичний інструмент (фортепіано)", "Загальне фортепіано". Методичні настанови та інструктивно-технічний репертуар, які подані у виданні, мають допомогти студентам з недостатньою фортепіанною підготовкою, осмислити значення та засвоїти методи й прийоми розвитку техніки на початковому етапі навчання, що створить підґрунтя для їхнього успішного професійного становлення.

Навчально-методичний посібник адресовано студентам, викладачам вищих навчальних закладів музично-педагогічної освіти, учителям музики.

УДК 780.616.432(07)

ББК 85.31р

Р64

© Буцяк В.І., Турко Н.Є., 2017

## ЗМІСТ

Передмова.....	4
I. Науково-методичні засади формування та розвитку фортепіанної техніки на початковому етапі навчання.....	4
II. Компоненти фортепіанної техніки.....	9
2.1. Постановка виконавського апарату.....	10
2.2. Способи, прийоми гри та звукоутворення .....	13
III. Методика розвитку фортепіанної техніки на початковому етапі навчання.....	15
3.1. Гамоподібні послідовності.....	18
3.2. Арпеджіо .....	28
3.3. Репетиції .....	35
3.4. Мелізми .....	39
3.5. Подвійні ноти .....	46
3.6. Акорди .....	50
Список використаних джерел .....	53

## Передмова

Обов'язковими предметами у підготовці студентів вищих навчальних закладів спеціалізації "Музичне мистецтво" є "Додатковий музичний інструмент (фортепіано)" та "Загальне фортепіано". Вивчення їх сприяє формуванню компетентностей:

- 1) інструментально-виконавських: належне володіння музичним інструментом та здатність використовувати його у навчальній і творчій діяльності, розвиток навичок читання з аркуша, транспонування, підбору на слух та ін.;
- 2) методичних: знання методів, прийомів, технологій навчання гри на музичному інструменті;
- 3) організаційно-просвітницьких: уміння застосувати музичні інструменти у виховній роботі з школярами різних вікових груп в урочний та позаурочний час;
- 4) фахових: розкриття особистісного творчого потенціалу та самоорганізації у фаховій діяльності;
- 5) самоосвітніх: активізація самостійної пізнавальної діяльності, самоорганізація та саморозвиток особистості.

Багатотисячолітня історія використання фортепіано в мистецькій освіті підрастаючого покоління засвідчила його універсальність та багатоплановість. Оволодіння грою на цьому музичному інструменті дозволяє ознайомитися з творами різних епох, стилів і жанрів, акомпанувати, грати в ансамблі, творити та ін. Окрім цього, фортепіано виконує важливі функції у навчальному процесі таких предметів як сольфеджіо, теорія музики, гармонія, диригування, вокал, забезпечуючи проектування отриманих знань, умінь та навичок на майбутню професійну діяльність, пов'язану з музикою.

Початковий етап фортепіанної підготовки є визначальним для подальшого успішного оволодіння основним комплексом виконавських умінь та навичок. Він базується на планомірній і систематичній роботі над постановкою виконавського апарату, технікою, яка розвивається шляхом поступального засвоєння основних елементів фортепіанної фактури, прийомів, способів гри та звукоутворення, аплікатури при постійному чуттєвому, слуховому та руховому самоконтролі. Якість технічного розвитку залежить від методів та прийомів, якими вона відпрацьовується, навчального репертуару, регулярності занять, умов для самопідготовки, якості інструмента.

Теоретико-методичні настанови та практичні рекомендації, що містяться у цьому навчально-методичному посібнику, сприятимуть оптимізації процесу виконавського розвитку студентів на початковому етапі фортепіанного навчання, а запропонований комплекс вправ забезпечуватиме послідовне оволодіння необхідними технічними навичками.

### **I. Науково-методичні засади формування та розвитку фортепіанної техніки на початковому етапі навчання.**

Методологічну основу фортепіанної підготовки початківців складають узагальненні положення провідних систем навчання минулого та сучасності. Ретроспективний аналіз музикознавчої та науково-методичної літератури засвідчує важливість питання формування, розвитку та удосконалення фортепіанної техніки. Її теоретичне осмислення обумовлене історичною епохою, художньо-світоглядними процесами, стильовими змінами в музичній культурі, рівнем розвитку інструментального виконавства.

Вже у перших клавірних трактатах містилися поради щодо виконавської постави учня за інструментом, організації рухів рук, розвитку пальцевої техніки тощо. Так, Ж.Ф.Рамо у "Методі пальцевої механіки" (1724) вказував, що досконалість гри на клавесині залежить від правильних рухів пальців, якими можна оволодіти за допомогою простої механіки. Здатність виконувати ці рухи, на його думку, закладена в кожній людині від природи, як здатність ходити чи бігати.

Бурхливий розвиток фортепіанного мистецтва розпочався наприкінці XVIII ст. Це період появи геніальних композиторів, музикантів-віртуозів, "блискучого стилю", а також фортепіанних шкіл (лондонської, віденської, паризької, празької) та посібників, в яких отримали своє продовження методичні напрацювання педагогів-клавіристів.

М.Клемені - основоположник "лондонської фортепіанної школи" у своїй праці "Метода для фортепіано" (1801) визначив головну мету фортепіанного навчання - формування глибокого "концертного" звуку та досягнення віртуозного виконання шляхом тренування сильних, активних, швидких "незалежних" пальців. При цьому, рекомендував уникати рухів зап'ястя, опори та ваги всієї руки.

Значимий внесок в теорію піанізму здійснили представники "віденської школи" (А.Герц, Й.Гумель, Ф.Калькбреннер, І.Мошелес, К. Черні). Так, Й.Гумель у праці "Грунтовне теоретичне й практичне керівництво з фортепіанної гри від перших найпростіших уроків до повної закінченості" (1828) визначив за основу віртуозності пальцеву гру та якісне туше, яке досягається не механічною роботою пальців, а активною співпрацею слуху з відчуттям руки. Прихильники механістичного напряму оволодіння мистецтвом фортепіанної гри - Ф.Калькбреннер та А.Герц розробили спеціальні допоміжні пристрої для досягнення технічної досконалості виконання.

Геніальний педагог, композитор і виконавець - К.Черні створив власну систему фортепіанного навчання, яка викладена у численних опусах етюдів та в 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 складалася з чотирьох частин: початкове навчання; аплікатура; виконання; "мистецтво виконання старих та нових клавірних творів". Вперше щоденна робота над фортепіанною технікою не зводилася до механічної гімнастики, а вимога до розвитку пальцевої вправності на основі використання рухів усієї руки, стала новим досягненням.

Узагальненням піаністичних принципів концертного виконання на фортепіано стала спільна праця І.Мошелеса та Ф.Ж.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.Г.Тюрка, А.Е.Міллера, Я.Дуссека, М.Клементі, Й.Гуммеля, Ф.Калькбреннера й 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, Й.Гат, Г.Коган, Є.Ліберман, І.Левін, Г.Нейгауз, Г.Ріман, Є.Тетцель, Ю.Цагареллі, А.Щапов та ін.); психологічних особливостей виконавського процесу (А.Алявдін, Р.Брейтгаупт, І.Гофман, І.Левін, М.Лонг, М.Метнер, Г.Ципін та ін.); змісту інструктивного матеріалу для набуття необхідних технічних навичок та автоматизації ігрових рухів (М. Бернштейн, А.Бірмак, Й.Гат, С.Клещов, Г.Коган, В.Петрушин, Г.Прокоф'єв, Є.Тетцель та ін.); ролі психічних процесів у розвитку виконавської вправності (Т.Беркман, О.Гольденвейзер, І.Гофман, Г.Коган, Л.Оборін, А.Щапов та ін.); лабільності нервових процесів збудження і гальмування у розвитку виконавської вправності (А.Бірмак, М.Давидов, С.Клещов, І.Павлов та ін.); особливостей швидкої гри і швидкого темпу (Л.Баренбойм, О.Гольденвейзер, І.Гофман, Я.Зак, К.Гумнов, Г.Коган, О.Ніколаєв С.Савшинський, А.Семешко, А.Стоянов С.Фейнберг, Г.Ципін та ін.).

Виокремимо найбільш значимі міркування щодо проблем технічного розвитку музикантів.

Головним положенням "анатоμο-фізіологічної" фортепіанної школи, що з'явилася у Німеччині, стало усвідомлення доцільності виконавських рухів на основі ґрунтового вивчення анатомії рук та законів фізіології. Першим її представником був Л.Деппе. Теоретичні засади його методики викладено його ученицею Є.Калан у книзі "Вчення Деппе як основа сучасної гри на фортепіано" (1862). Продовжили роботу у цьому напрямку Р.Брейтгаупт ("Фортепіанна техніка" (1905) та "Основи фортепіанної техніки" (1906), Є.Тетцель ("Загальне музичне навчання й теорія фортепіанної гри"(1902) та "Новий шлях навчання фортепіанної техніки" (1913). Долучився до розробки теорії анатоμο-фізіологічної школи і лікар за фахом Ф.А.Штейнгаузен. Свої методичні настанови він сформулював у роботі "Фізіологічні помилки та їх усунення у фортепіанній техніці" (1905).

У цих працях автори обґрунтували власні методи роботи над фортепіанною технікою, розглядаючи її як функції психіки, де вправність та рухливість залежать від природних та розвинених нервово-психічних якостей виконавця. Ототожнюючи технічну гру зі швидкістю виконання, що визначається психофізіологічними особливостями організму, які забезпечують необхідну швидкість рухливо-моторних реакцій, вони дійшли висновку, що всі люди від природи наділені вправністю пальців, джерелом якої є мозок і спеціально вроджений хист. Тому метою фортепіанної підготовки є розвиток психо-нервово-кінетичних зв'язків. Щодо піаністичних рухів, то вони застосовували ваговий метод, який сприяв тому, що слабкі пальці ставали сильнішими завдяки використанню ваги всієї руки, пристосовуючи її форму до руху мелодії чи технічної фігури.

І.Сеченов підкреслював, що ступенем швидкості рухів людини керує воля, а інформація про рухливість і прискорення тієї чи іншої ланки кінцівки відпрацьовується тільки у механізмі, що зіставляє внутрішній зворотний зв'язок у контексті загальної схеми управління довільним рухом людини. Проте І.Левін дослідив, що у людей існує різноманітна фізична межа вправності у нервах, м'язах, мисленні, та радить не переоцінювати її.

Інші науковці пов'язують рівень технічного розвитку музиканта зі ступенем психофізіологічного оволодіння пальцевою активністю, їхньою швидкістю та вправністю. Тому у літературі фізіологічне поняття "вправність" стає компонентом дефініції "виконавська техніка" (Ю.Цагареллі), "технічна вправність" (А.Щапов), "автоматична вправність" (Е.Тетцель), "віртуозна вправність" (Ф.Штейнгаузен), "моторна вправність, інерція" (Г.Гінзбург), "вправна техніка" (Й.Гат), "швидкість, спритність, сила і витривалість" (А.Бірмак) та ін. У даному сенсі вправність є критерієм естрадної готовності: "Естрадне виконання завжди вимагає великої витрати сили, а резерв вправності забезпечує технічну невимушеність гри... і необхідний на випадок непередбачених прискорень темпу" [6;114-115]. Вправна гра передбачає 10-14 ударів за секунду (Й.Гат), при зручно розміщених пасажах можливо виразно виконати 20 звуків за секунду (Є.Тетцель).

Швидкість гри залежить також від здатності музиканта здійснювати найбільш раціональні рухи для економії м'язової енергії: "Швидка гра прямо пропорційна здатності пальців здійснювати найбільш економічні, мінімальні за розмахом, суворо вивірені рухи у виконавському процесі" [40;124].

Г.Ципін пов'язав швидку гру не лише з відповідними вродженими якостями, але й із здатністю виконавця "швидко думати" - легко та невимушено орієнтуватися в ігрових ситуаціях, тримати під контролем виконання, чітко та точно фіксувати швидко взяті ноти.

Отже, розвиток вправності, як індивідуальної психомоторної характеристики особисті музиканта, є необхідною складовою фортепіанного навчання, яке передбачає розвиток ігрового апарату та формування необхідного комплексу технічних навичок, але цим не обмежується.

У роботі К.Мартінсена "Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі" (1930) фортепіанна техніка ототожнюється з руховими виконавськими засобами піаніста, які відповідають його індивідуальним творчо-виразовим намірам, що формуються на свідомому й підсвідомому рівні психіки й підпорядковуються внутрішній виконавській "звукотворчій волі". На основі цього положення педагог

виокремив та охарактеризував три виконавських типи (класичний, романтичний, експресіоністський), з огляду на які доцільно розвивати відповідну індивідуальну техніку.

Головним завданням методичної системи технічної підготовки піаністів-початківців Л.Баренбойма є розвиток уміння технічного самоаналізу та обґрунтований вибір технічного матеріалу, який має бути доцільним, а методи його освоєння - раціональними й ефективними.

Основою фортепіанної методики Г.Нейгауза є положення про те, що вибір певних піаністичних прийомів має здійснюватися у зв'язку з конкретним естетичним завданням. 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.

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: "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" [6 ;28].

У процесі фортепіанної підготовки учнів, що не мають достатньої ігрової практики, на думку Г.Ципіна, необхідно 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.

І. 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 рухомий контроль;
- 2) одночасний розвиток техніки під час вивчення музично повноцінних репертуарних творів, що корисні для конкретного учня;
- 3) додаткова робота над обмеженою кількістю етюдів, що ретельно відбираються для подолання технічних труднощів [61;34].

На думку С.Савшинського, 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.

Є.Тімакін стверджував, що головною причиною технічних складнощів на початковому етапі фортепіанного навчання є затиснення і скутість піаністичного апарату, про які свідчать штучність ігрових прийомів. 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 напряму 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 гнучкості при винятково індивідуальному підході. Показником якості застосування цих підходів є звуковий результат, технічна свобода і зручність виконання" [55;44].

Зміст вітчизняних досліджень з проблем виконавської підготовки музикантів на різних рівнях її здійснення, свідчить про високий рівень осмислення витоків, традицій, новітніх досягнень. Втілюючи прогресивні ідеї теорії піанізму, українські педагогі-музиканти розробили власну методичну систему підготовки піаністів, розглядаючи заняття з

фортепіано дієвим засобом гармонійного розвитку загальних та музичних здібностей, духовно-творчого зростання особистості.

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 лежало 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 фортепіанного навчання. Тут необхідний комплексний підхід на основі взаємодії музично-слухового та технічного компонентів інструментальної підготовки. Педагог застерігав від формального підходу до виконавського розвитку молодших учнів, коли їхні 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 дитячого 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 початківців 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. З'явилися нові підручники, посібники, методичні рекомендації з питань фортепіанної підготовки (Т.Воробкевич, Н.Кашкадамова, Г.Ониськів, Т.Триліська, Д.Юник та ін.), де 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-практичний доробок М.Давидова. Педагог поділяє техніку на два типи: техніка "від інтонації", "характеру" (від нюансу, від наповненості, стакатності, спокою тощо) та "від клавіатури", "від міхи", "від пальців", що характеризується відчуттям узгодженості слуху та фізичних дій, але без належного контролю вищезазначених художніх ознак звучання, тобто без інтонування смислу (Б.Асаф'єв - техніка від "інтонуваного смислу").

Художня техніка за М.Давидовим має дві складові: рухально - спортивний, психофізіологічний (орієнтування на інструменті; контактування зі струнами, клавіатурою, грифом; технічні прийоми; форми рухів рук; м'язово-технічна домінантність; вагове відчуття рук; координація), виражальний (темпо-метро-ритміка; агогіка, артикуляція; спрямовуючий рух мікромаштабних одиниць; акцентуація; техніка штрихів; динамічна майстерність мікромакроінтонування). Формування техніки пов'язане з фізіологічними особливостями виконавського процесу, а саме - з руховим м'язовим контролем ігрових дій (моторики) та їхньою попереджувальністю - уявленнями про спосіб і характер руху рук в органічній єдності з емоційно-образними уявленнями, що випереджують реальне звучання окремих тонів, інтервалів, мотивів, фраз і речень [15;25-44].



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 [52].

Отже, 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.

## II. Компоненти фортепіанної техніки

*Техніка музиканта* - комплексне утворення, в якому сукупність виконавських умінь і навичок (приймів та способів гри, звуковидобування, педалізації та ін.) забезпечує успішність художньої інтерпретації музичних творів різних стилів і жанрів. "Коли мова йде про фортепіанну техніку, то мають на увазі ту суму вмінь, навичок, прийомів гри на роялі, за допомогою яких піаніст досягає потрібного художнього, звукового результату. Поза музичними завданнями техніка не може існувати" [37;6]. Вона формується на основі закономірностей функціонування анатомо-фізіологічного апарату та психічної саморегуляції виконавських творчих процесів.

У практиці фортепіанної підготовки застосовується узагальнена назва *видів фортепіанної техніки* - елементи техніки; технічні формули; "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 використовуються поняття: техніка legato, техніка staccato, акордова техніка, октавна техніка, техніка стрибків тощо.

Існують різні класифікації видів фортепіанної техніки, які характеризують сукупність навичок та прийомів гри на цьому музичному інструменті, елементів фактури, особливостей звукоутворення, типів ігрових рухів та ін. Так, Г.Нейгауз виокремив 8 основних елементів фортепіанної техніки: 1 - взяття однієї ноти, 2 - через дво-, три-, чотири-, п'ятизвучні послідовності ("формула Шопена") - до трелі, 3 - гами, 4 - арпеджіо, 5 - подвійні ноти, 6- акорди, 7 - "стрибки" - переноси руки на великі відстані, 8 - поліфонія. А.Мартінсен розподілив фортепіанну техніку на класичну, романтичну та техніку плечового поясу. А.Бірмак запропонував класифікацію фортепіанної пальцевої техніки на основі характеристик звукоутворення та тембру: техніка martellato, "перлинна" (jeu perle), leggiero, мелодичне и пальцеве glissando. М.Давидов визначив основними формами музично-ігрових рухів - стрибковий рух, вагову гру, пальцеву гру, мелодійну гру, leggiero, перлинну техніку, ритмізоване glissando.

Фортепіанну техніку умовно поділяють на *дрібну* та *крупну*, де задіяні відповідні групи м'язів, хоча усе багатство технічних прийомів не можна вмістити у ці два поняття. До дрібної фортепіанної техніки відносяться гами та гамоподібні послідовності, арпеджіо, подвійні ноти, прикраси (мелізми), репетиції. Дрібна техніка сприяє розвитку пальцевої активності та самостійності, рухливості, легкості.

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

Техніка музиканта 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.

Існують різні види фактури - фортепіанна, оркестрова, хорова та ін. Вона буває одноголосною (монодичною,) 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 [53;218].

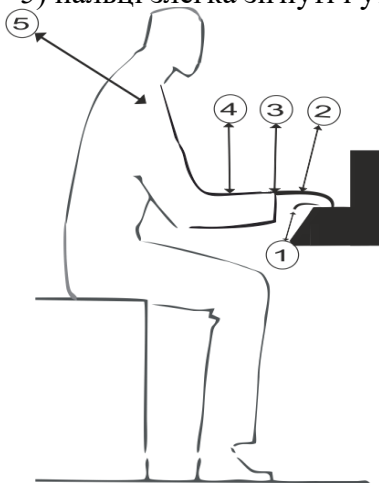
Повторюваний елемент фактури утворює фактурну формулу (формулу-мотив, формулу-речення, формулу-прийом, технічна формула тощо) - найменшу фактурну одиницю від однієї ноти до цілого періоду.

### 2.1. Постановка виконавського апарату

Початковий етап виконавського розвитку з дисципліни "Додатковий музичний інструмент (фортепіано)" та "Загальне фортепіано" розпочинається з розгляду питань *виконавської постави* - положення корпусу, рук, ніг, пальців, голови, що забезпечує ефективну навчальну і музично-виконавську діяльність особистості за музичним інструментом.

Тіло музиканта та музичний інструмент - єдине ціле, тому в музичній практиці зміст поняття постановки виконавського апарату (постановки 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:

- 1) висота стільця визначається індивідуально так, щоби передпліччя було в горизонтальному положення, а лікоть знаходився в одній площині з клавіатурою;
- 2) корпус розташований від інструмента на відстані, що дає можливість йому рухатися;
- 3) плечі опущені;
- 4) кисть округлена у формі склепіння;
- 5) пальці злегка зігнуті і утворюють півколо.



1. Кисть (зап'ястя, п'ясти, пальці)
2. П'ястя
3. Зап'ястя
4. Передпліччя
5. Плече

*Постановка виконавського апарату* - положення тіла, рук і пальців, яке забезпечуватиме функціональну ефективність процесу гри на музичному інструменті.

Основними принципами її формування є природність, економність, доцільність. Природність виконавських рухів, яку забезпечує повна свобода руки, зап'ястя та усього корпусу, 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 (вправ, етюдів).

Якісними показниками постановки виконавського апарату є:

- правильне та зручне положення корпусу за інструментом;
- природність та свобода гри;
- чіткість, рівність, впевненість виконання;
- якість звукоутворення.

Якщо правильне положення корпусу 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 руками, жорсткість м'язів і вправність - несумісні. Р.Брейтгаупт підкреслює, 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 усієї руки, який започаткований представниками віденської фортепіанної школи С.Тальбергом 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; об'єднуючі рухи 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 пропорційну темпу.

Правильному та зручному формуванню положення рук на початковому етапі сприятиме використання "формули Шопена".

#### Формула 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, відповідну її будові [33;78].

У процесі постановки виконавського апарату основними руховими недоліками та методично-педагогічними способами їх подолання (за Т.Воробкевич) є:

1. Припіднятність плечового пояса.

Спосіб подолання: пограти п'ятипальцеву вправу з свідомо піднятим та опущеним плечовим поясом. При вільному опущеному плечовому поясі з'являється відчуття комфорту.

2. Інертне пасивне звисле чи скуте плече, лікоть, притиснений до корпусу.

Способи подолання: а) сісти подаль від клавіатури й пограти вправу дещо витягненими руками. При такій грі включається плече; б) добрий ефект дають вправи на стрибки та переноси.

3. Потрясання рукою (нестійке зап'ястя при грі legato).

Способи подолання: а) виконання коротких п'ятипальцевих вправ на одному русі руки уявляючи її смичком; б) виконання вправи, у якій 1-ий та 5-ий пальці тримають клавіші, а 2-ий, 3-ій, 4-ий грають якусь фігурацію. Така вправа є корисною у тих випадках, коли причиною нестійкого зап'ястя є невміння грати на опорі вагою руки та слабозвинені рухи пальців у першій фаланзі.

4. Скутість (надто високе або занадто низьке положення) зап'ястя.

Способи подолання: пограти нешвидко трель, весь час підіймаючи та плавно опускаючи зап'ястя. Інший спосіб: пограти кистьове стакато на терції та сексти.

5. Недорозвинутість ротаційних пронаційно-супінаційних рухів передпліччя - (рухів передпліччя довкола власної осі).

Способи подолання: а) проробити ці рухи без клавіатури; б) пограти ламані терції та сексти.

6. Нестійкість 2,3,4,5 пальців у п'ястнофалангових суглобах (провалювання кісточок).

Способи подолання: а) пограти п'ятипальцеву вправу, підтримуючи п'ястнофалангові суглоби долоні знизу вказівним пальцем іншої руки; б) пограти портаменто, перебільшено круто ставлячи палець.

7. Нестійкість 2,3,4,5 пальців у кінцевих суглобах (проломлювання кінчиків пальців).

Спосіб подолання: вправа "ковзанням": два пальці ставлять на клавіші в інтервалі секунди, терції, кварта, потім "ковзають" по них від себе, тобто вперед, і до себе, назад - при зберіганні їх незмінної форми.

8. Недорозвиненість рухів п'ястної кістки великого пальця.

Для подолання цього явища треба робити гімнастику великим пальцем без інструмента: а) згинання великого пальця від першого суглоба, повернувши долоню до себе; б) прогладжування всіх пальців підряд великим пальцем; в) описування в повітрі кінчиком великого пальця кола, трикутника, квадрата; г) ударяння по черзі великим пальцем кінчики решти пальців.

9. Напруження незайнятого п'ятого пальця.

Способи подолання: а) грати хроматичну гаму 5-им, 4-тим, 3-ім пальцями; б) грати повільно пальцеву вправу від першого до четвертого пальця, тримаючи п'ятий біля клавіші.

10. Перетримування пальців на клавішах при грі legato. Спосіб подолання: виконання трелі різними парами пальців у посильному темпі [13;53-54].

Серйозні порушення природніх фізіологічних законів роботи м'язів рук під час гри на фортепіано можуть викликати ознаки захворювання про які наголошувала А.Шмідт-Шкловська.

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 напруження

У класі фортепіано можуть бути корисними гімнастичні вправи Ф.Куперена „Мистецтво гри на клавесині”, Джексона „Гімнастика пальців і кисті”, Р.Прентіса „Гімнастика руки”, Е.Піччіріллі „Гімнастика й 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-Курцовой „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.

## 2.2. Способи, прийоми гри та звукоутворення

Відповідно до сучасної парадигми художньо-виконавської підготовки музикантів, усі підходи до формування технічних умінь та навичок визначаються способом та якістю *звукоутворення* (звуковидобування) і мають на меті оволодіння багатою палітрою музично-звукових фарб. Так, Г.Нейгауз вказував, що технічні вправи - це вправи для звука. Будь-яка робота над звуком є роботою над технікою і будь-яка робота над технікою є роботою над звуком. Г.Ципін наголошував на значенні "барвистої сторони техніки", адже будь-який інструктивно-технічний репертуар має виконуватися з урахування тембрально-колеристичних задач. Е.Ліберман стверджував, що фундаментом фортепіанної техніки є контакт з клавіатурою.

Для характеристики якості музичного звуку використовуються поняття *туше* (фр. - дотикатись, торкатися) - співвідношення між дотиком (натиском, зануренням, ударом, поштовхом, ковзанням) пальця до клавіші та опорою на нього руки. Якість звукоутворення залежить від природних даних і внутрішньої слухової уяви. Якщо динамічні та тембральні характеристики звучання визначаються особливостями дотику пальців до клавіші, то сила звуку (динаміка) залежить від величини кисті та ваги руки виконавця.

Першим кроком у фортепіанному навчанні є вироблення навички взяття одного звука. Як зазначав Г.Нейгауз, на фортепіано можна взяти один звук різними способами, різною динамікою, що вже стає цікавим завданням. Початковим способом звукоутворення має бути "...найбільш загальний для усіх музичних інструментів в плані відчуття природності контактування з інструментом - *халпальний* характер кінцівок пальців (перша фаланга) рухом до себе" [15;162-163 ].

Необхідно навчитися добувати звук кожним пальцем, м'яко, щільно та глибоко занурюючи його в клавішу, ніби передаючи рух молоточку. При цьому кисть має виконувати функцію так званої "ресори", рухаючись ввєрх. У момент дотику до клавіші треба знайти таке співвідношення замаху пальця з його вагою і вагою усієї кисті, яке забезпечить цю "ресорність" і зробить удар по клавіші більш пластичним. Отже, беручи навіть один звук, необхідно усвідомлювати взаємозв'язок і взаємодію усіх частин піаністичного апарату.

*Прийом* гри на музичному інструменті - це технічний прийом, який характеризує спосіб, якість, характер звучання. Усі прийоми звуковидобування на фортепіано належать до двох способів гри (за Т.Воробкевич) - компактного (позиційного) та пластичного. Компактний спосіб характеризується економними рухами кисті, передпліччя та усього корпусу, де суттєвим є відчуття м'язового тону при раціональних рухах рук. Пластичний відрізняється безперервною рухливістю кисті, ліктя й усього корпусу, внутрішнім відчуттям свободи.

Характер звучання визначає також прийом контактування з музичним інструментом - *артикуляція* (лат. - розчленовувати) - засіб музичної виразності та спосіб виконання звуків під час гри на музичному інструменті або при співі. Основні види артикуляції - legato, non legato, staccato.

Legato (іт. - зв'язно, плавно) - зв'язна гра, яка характеризується плавним переходом одного звука в інший, що забезпечується максимальним наближенням пальців до клавіатури. На початковому етапі засвоєння цього прийому гри необхідно навчитися об'єднувати звуки на одному русі руки.

Non legato (іт. - незв'язно, роздільно) - вид артикуляційного штриха, при якому перехід від одного звука відбувається відокремлено, але не уривчасто.

Staccato - (іт. - уривчастий, відокремлений) артикуляційний штрих, пов'язаний з видобуванням короткого, уривчастого звука. Моментом початку звука є удар, а зняття пальця з клавіші швидко та енергійне. Виконання на staccato у швидкому темпі відбувається при активізації руху верхньої частини руки, або передпліччя, у повільному - усією рукою.

Всі інші штрихи є похідними від них з величезною кількістю градацій у кожному виді: *legatissimo*, *staccatissimo*, *portato*, *portamento*, *tenuto*, *martellato*, *marcato*, *detache* та ін.

Для кожного музичного інструмента характерна своя штрихова палітра. Прикладом можуть слугувати визначені А.Бірмаком різновиди фортепіанного штриха staccato: *staccato - leggero*, *staccato - mortellato*, пальцеве *staccato*, *staccato - volante*, *staccato - піщикато*, *staccato-кидок*. І.Штепановою-Курцовой *legato - legato* строге, *legato* пасивне, *legato* з відскоком, *legato* зверху, *legato espressivo* вагою усієї руки, *legato* звучне.

Сучасна методика початкового навчання гри на фортепіано рекомендує розпочинати з non legato, точніше - *portamento* (іт. - перенесення)- способу наспівного виконання мелодії легким, уповільненим ковзанням пальців від одного звука до іншого. По звучанню - це щось між staccato та legato, але більш щільним звуком. Тут вводиться в дію вся рука, встановлюється координація між роботою руки й пальців, усувається потреба звертати увагу на взаємну узгодженість пальцевих дій. "Перед початком гри учень повинен м'яким рухом наблизити руку до клавіатури (можна сказати - "покласти руку на клавіші"), торкнутися потрібним пальцем клавіші й трохи відвести лікоть у бік. При гри *portamento* рука не повинна високо підійматися над клавішами, однак, всі її рухи вниз, вправо, вліво обов'язково робляться від "плеча" - це значить, що лікоть увесь час перебуває у русі. Стан зап'ястя повинен бути еластичним, але не розхлябаним" [59;171].

Більш ефективному оволодінню необхідним комплексом виконавських умінь та навичок допомагає правильно підібрана *аплікатура* (лат. - прикладаю, прижимаю) - спосіб розташування та чергування пальців при грі на музичному інструменті, що пов'язаний з ігровими рухами всієї руки.

Аплікатурні принципи - концентроване відображення художньо-естетичних та технологічних завдань виконавства на музичному інструменті. Основна вимога при її виборі - поєднання художньої виразності та рухової доцільності. Художня виразність аплікатури має сприяти більш повному відображенню засобів музичної виразності (інтонації, фразування, артикуляції, ритму, динаміки тощо). Рухова доцільність - прилаштування аплікатури до особливостей будови рук виконавця, що забезпечує максимальну ефективність (раціональність) рухів при мінімальних зусиллях.

Розуміння основних аплікатурних принципів починається з засвоєння специфіки позиційної гри. *Позиція* (лат. - положення) - положення рук під час гри на музичному інструменті.

Процес фортепіанної гри - це фактично безперервна зміна позицій рук. Засвоєння основних принципів розпочинається з своєрідного позиційного членування фактури, що забезпечує зручність гри та швидшу адаптацію виконавського апарату до музичного інструмента. Тут важливо приділити особливу увагу 1-му пальцю, який визначає позицію руки, а його спритність забезпечує легкість зміни позицій. За його рухом легко слідкувати через відокремлене положення від решти пальців.

Спочатку розвиток технічної навички, її корекція та автоматизація відбувається в межах однієї позиції. Змінюючи позицію, пальці мають бути зібраними біля клавіші, де вона відбуватиметься, при цьому 1-й палець при підкладанні чи 3-й (4-й) при перекладанні опиняються більш наближеними до клавіші, що дозволить плавно та рівно перейти в

наступну позицію. Слід звернути увагу на рух останнього пальця, який має бути легким, без натиску. Для засвоєння зміни позиції корисно повчити пару останніх нот з "подвоєнням".

У більш складних музичних творах аплікатуру необхідно підбирати виконуючи епізод у швидкому темпі, прагнучи до того, щоби один і той самий палець був задіяний якомога рідше.

Грамотно підібрана аплікатура забезпечить більш швидке вивчення музичного твору, прилаштування технічних завдань до індивідуальних можливостей і особливостей виконавця, вироблення автоматизму, засвоєння незручних епізодів музичного твору, прискорить процес запам'ятовування.

Отже, початковий етап інструментальної підготовки з дисциплін "Додатковий музичний інструмент (фортепіано)", "Загальне фортепіано" - це етап опанування правильною виконавською поставою (положенням корпусу та постановкою рук), оволодіння основними видами техніки (дрібною і крупною), необхідними формами музично-ігрових рухів, відповідним прийомом звукоутворення та аплікатурними принципами.

Важливо враховувати специфіку виконавського апарату музиканта з огляду на його основний музичний інструмент чи основну спеціалізацію. Не слід використовувати музичний матеріал, який може сприяти неприродному напруженню м'язів рук, їх втомлюваності та скутості. Так, приміром, для бандуристів велику складність може викликати виконання дрібної техніки у швидкому темпі через своєрідність постановки рук, яку ми не можемо змінювати, а лише „приспосовувати” до фортепіанної клавіатури. Баяністам може зашкодити посилена робота над технікою широких розтягнень кисті – октавами, акордами в октаву та ін. [20;75].

Вирішення завдань розвитку фортепіанної техніки залежить від вроджених здібностей та задатків кожного індивідуума: якщо для одного той чи інший прийом гри чи технічна формула засвоюється швидко, то для іншого - необхідно докласти багато зусиль, довготривалої та клопіткої роботи.

### **III. Методика розвитку фортепіанної техніки на початковому етапі**

Оптимальним навчальним матеріалом для засвоєння та розвитку технічних умінь і навичок гри на музичному інструменті є інструктивно-технічний репертуар (вправи, 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, п'ятиступеневі послідовності, вправи для розвитку октавної техніки, стрибків, акордів і т.п. На таких вправах та їх різновидах потрібно оволодіти ніби "синтаксисом піаністичної майстерності" [37;178-179].

У вправах втілений узагальнений досвід поколінь про технічні складності та ефективні методи їх подолання. У практиці фортепіанного навчання використовуються вправи Ф.Бузоні, Ш.Л.Ганона, О.Гнесіної, Н.Дауге, А.Єсіпової, Р.Йозефі, І.Рябова, В.Сафонова, К.Таузіга, Є.Тімакіна, І.Е.Філіппа, К.Черні, А.Шмідт-Шкловської, Б.Яворського та ін. Увесь комплекс вправ, запропонованих у збірниках цих композиторів та педагогів 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 усіх пальців, особливо слабких; роботу першого пальця; розвиток пластики рухів виконавського апарату при виконанні інтервалів; пластичність апарату при виконанні акордів з попереднім доторканням; опанування різними прийомами звукоутворення; виконання різних ритміко-інтонаційних завдань; оволодіння поліфонією, педаллю та ін.

Вправа дає можливість досягнути певну технічну задачу в комфортному темпі і за короткий термін часу, розвинути та удосконалити рухливість, гнучкість, пластичність, витривалість піаністичного апарату. Зосередження уваги на конкретному виконавському

завданні забезпечує поступальний розвиток та корекцію виконавських рухів. Технічні навички сформовані шляхом цілеспрямованого систематичного вправління мають більшу стійкість та стабільність.

Вправи на різні види фортепіанної техніки допомагають не лише розвинути виконавські навички, а й сприяють оволодінню оптимальними методами роботи над музичним репертуаром в цілому, складними у виконавському відношенні місцями, зокрема. Універсальними видами вправ є гами, арпеджіо, акорди.

Щодо вибору вправ, то корисними є поради С.Фейнберга:

1. Вправа має бути пов'язана з поточною творчою роботою піаніста.
2. Вправа має бути легшою від тої виконавської проблеми, яку хочете подолати.
3. Вправа має бути побудована на простих елементах піаністичної техніки.
4. Вправа має бути коротка.
5. Вправа будується за принципом "від простого до складного", а не навпаки.
6. Вправа може бути побудована на "обміні досвідом" між правою та лівою руками.
7. Вправа має виконуватися максимально технічно досконало.
8. Необхідно навчитися відділяти важке від легкого: те, що виходить, від того, що ні.
9. Необхідно вправлятися, 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 (тональностей, динаміки, артикуляції, ритміки, темпу), творчість (транспонування, імпровізація).

Розпочинати роботу над вправою необхідно з аналізу всіх компонентів фактури. Перші вправи мають бути короткими, в межах однієї октави, у тональностях без ключових знаків, у зручному регістрі: правою рукою – в 1-2-й октаві, лівою – у великій октаві, що дозволить досягти легкості та автоматизму при її виконанні.

Важливою передумовою грамотного виконання вправ є засвоєння аплікатурних принципів і позиційної гри. Коли аплікатура засвоєна, можна перейти до гри в помірному темпі двома руками на 2-й, а згодом на 3, 4-й октави не голосно, рівно й інтонаційно виразно.

При цьому необхідно слідкувати за положенням корпусу, ігрового апарату (свободою кисті, заокругленою формою пальців, зап'ястям, що готове до м'яких бокових переміщень, опущеними плечима) та точністю попадання на клавішу, відчуттям її дна. Слуховий, моторний, дотиковий самоконтроль має бути постійним.

Необхідно врахувати особливості будови руки: 2-й, 3-й, 4-й пальці є самостійними та найбільш рухливими, 4-й та 5-й – слабкі, 1-й та 5-й потребують окремої уваги, а при грі - допоміжних рухів зап'ястя й ліктя. Найпоширеніший вид допоміжного руху - круговий рух зап'ястя, який за словами К.Мартінсена, є найбільш раціональним, бо забезпечує руці можливість плавно рухатися й коригувати при цьому рівність кожного пальця.

Природність ігрових рухів розвивається в повільних темпах, що забезпечує їхню 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 дивитися на клавіатуру. Тому корисно грати із заплющеними очима, уважно прислухаючись до звучання. Важливо навчитися відпочивати під час гри - відчутти повну свободу, спокійне дихання, масу усієї руки від плеча до кінчиків пальців.

Для чіткого уявлення способу виконання тієї чи іншої технічної 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 музиканта базується на дотриманні вимоги забезпечення максимального комфорту та легкості в його опануванні. Щоби робота над вправами не перетворювалася 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 "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. Розпочинати транспонування краще на лаконічних вправах-формулах, які мають чітку структуру.

Застосовуючи варіативний підхід (ритмічний та артикуляційний), при якому виконуються вправи різною аплікатурою, прийомами гри (артикуляції), змінюються ритмічно, можна краще розвинути почуття ритму, легкість і 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 стані; тренує технічну витримку й впевненість виконання; „розігриває” 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.

*Етюд* (фр. - навчання, вивчення) - вправа для розвитку виконавської техніки, інструктивна п'єса, яка призначена для удосконалення технічних навичок гри на музичному інструменті. 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, капричіо, скерцо, гуморески, "Вічний рух" - "Perpetum mobile". 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, форму, засоби музичної виразності) та його звучання, виявлення виконавських завдань та труднощів. Пізнавши музичний твір в цілому, необхідно перейти до його ретельного аналізу: перегляду нотного тексту, який дасть можливість з'ясувати структурну побудову, динамічний план, деталі та порівняти технічні складності зі своїми виконавськими можливостями. Грамотний, осмислений розбір створить основу для подальшої продуктивної роботи, а правильне відтворення мелодичної, ритмічної, темпової

складових виконання забезпечать якісне розкриття змісту твору. Передаючи у виконанні задум композитора, необхідно самому 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 і емоційно-змістовне навантаження.

Повноцінне формування та розвиток усього комплексу необхідних умінь та навичок гри на фортепіано забезпечує індивідуально обґрунтований, грамотно підібраний навчальний матеріал. Для послідовного оволодіння основними елементами фортепіанної техніки та фактури, прийомами та способами гри на початковому етапі навчання ми пропонуємо спеціально підібраний інструктивно-технічний репертуар - вправи. Вправи позначені значком \* рекомендовані для гри та розспівування з акомпанементом.

### ***3.1. Гамоподібні послідовності***

Початковий етап оволодіння фортепіанною технікою розпочинається з гамоподібних послідовностей, які розвивають рухливість виконавського апарату, формують відповідні ігрові рухи пальців, кисті та усієї руки на legato. Якісною характеристикою їх виконання є рівність (звукова та темпова), швидкість та чіткість. Для досягнення цих характеристик необхідна правильна організація піаністичного апарату, засвоєння аплікатури та активний слуховий контроль.

Підготовчі вправи сприяють розвитку дрібної техніки, вирівнюванню кінчиків пальців, їх самостійності та активності. Дотик до клавіші має бути м'яким, еластичним, але на опорі. Тому пальці мають глибоко та щільно занурюватися в її дно. Щоби уникнути напруження м'язів передпліччя, не слід їх дуже піднімати. Кисть має бути гнучкою, еластичною, що об'єднує рух пальців, а передпліччя та плече підтримують руки у висячому положенні. Потрібно постійно слідкувати за активністю 5-го пальця, легкістю та рухливістю 1-го.

Для досягнення якісного legato при грі гамоподібних послідовностей необхідно, щоби воно відчувалося ніби всередині долоні при плавному та спокійному русі кисті. Рівність, чистота виконання досягається постійним відчуттям опори та точним і своєчасним знаттям пальців з клавіш. Корисно пограти вправи на portamento для перевірки ресорності кисті.

Перші вправи мають бути 2-пальцеві (Вправи №1-2), а потім поступово перейти до 5-типальцевих послідовностей в одній позиції (Вправи №3-10).

Наступний етап - це вироблення навички підкладання 1-го пальця під 3-ій чи 4-ий та перекладання над 1-им пальцем 3-го чи 4-го (Вправи 11-14), що в майбутньому забезпечить якісне виконання гам і гамоподібних пасажів. Для вироблення навички позиційної гри слід звернути увагу на активність 1-го пальця, положення якого має бути підготовленим (Вправи №8-10). При його підміні слідкувати за тим, щоби передпліччя не знаходилося близько біля корпусу, а кисть не міняючи свого рівня, плавно рухалася у напрямку руху мелодії.

У практиці фортепіанного навчання широко застосовуються як окремі вправи гами в октаву, терцію, дециму, сексту та хроматичні. При грі вправ на хроматичні послідовності (Вправи №16-20) необхідно зібрати пальці, де 1-й палець має знаходитися близько чорних клавіш.

**Підготовчі вправи на самоподібні послідовності:**

**Вправа № 1**

Пр. рука

Ліва рука

**Вправа № 2**

Пр. рука

Ліва рука

**Вправа № 3**

Пр. рука

Ліва рука

Пр. рука

*Ліва рука 2-ма октавами нижче*

**Вправа №4**

**В. Лістова**

Пр. рука

Ліва рука

### Вправа № 5

(гаммаподібні п'ятипальцеві послідовності, подвійні ноти)

М. Донець - Тессейр

First system of musical notation for Exercise 5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest. The bass staff contains a sequence of chords: a G4 chord (fingered 5, 3), a G4 chord (fingered 5), and a G#4 chord (fingered 5).

Second system of musical notation for Exercise 5. The treble staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest. The bass staff contains a sequence of chords: a G4 chord (fingered 5), a G4 chord (fingered 5), a G#4 chord (fingered 5), and a G#4 chord (fingered 5).

5 3 *Варіант для лівої руки*

Third system of musical notation for Exercise 5, labeled "Варіант для лівої руки". The treble staff contains a sequence of chords: a G4 chord (fingered 5, 3), a G4 chord (fingered 5), a G#4 chord (fingered 5), and a G#4 chord (fingered 5). The bass staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest.

Fourth system of musical notation for Exercise 5. The treble staff contains a sequence of chords: a G4 chord (fingered 5), a G4 chord (fingered 5), a G#4 chord (fingered 5), and a G#4 chord (fingered 5). The bass staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest.

### Вправа № 6

(гаммаподібні п'ятипальцеві послідовності, акорди)

Дж. Россіні

First system of musical notation for Exercise 6. The treble staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest. The bass staff contains a sequence of chords: a G4 chord, a G4 chord, a G#4 chord, and a G#4 chord.

Second system of musical notation for Exercise 6. The treble staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest. The bass staff contains a sequence of chords: a G4 chord, a G4 chord, a G#4 chord, and a G#4 chord.

### Вправа № 7

(гамаподібні п'ятипальцеві послідовності, подвійні ноти)

Дж. Россіні

Exercise 7 consists of two systems of piano and bass staves. The first system has four measures. The piano part features eighth-note triplets with fingerings 1-5 and 2-5, and double notes with triplets. The bass part has chords and double notes. The second system also has four measures, continuing the patterns with similar fingerings and triplets.

### Вправа № 8

Exercise 8 is divided into two parts: 'Права рука' (Right hand) and 'Ліва р.' (Left hand). The right hand part is on a single staff with piano (pp) dynamics and accents (^) over notes. Fingerings include 1-3-2, 1, 1-4-2, 1-3-2, 1, 1-4-2, 1, 4-2, 1, 3-2, 1, 1-4-2, 1, and 1-3-2. The left hand part is on a single staff with fingerings 1-2-3, 1-2-4, 1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3, 1-2-4, 1-2, 1-2-3, 1-2-4, 1-2, 1-2-3, and 1-2-3.

### Вправа № 9

Н. Триліська

Exercise 9 is divided into three parts: 'Права рука' (Right hand), 'Ліва рука' (Left hand), and a final section. The right hand part has chords with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, and 1. The left hand part has chords with fingerings 5, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5. The final section shows chords for both hands with fingerings 3-2-1, 5-4-2, 1-2, 1-2, 3-4, 3-4, 5.



## Вправа № 13

Н. Триліська

Права рука

Ліва рука

Права рука

Ліва рука

## Вправа\* №14<sup>1</sup>

(гамоподібні послідовності, октави)

Дж. Россіні

<sup>1</sup> Позначені значком \* - вправи для гри та співу

*Другий варіант вправи*

**Вправа\* № 15**  
*(гамоподібні послідовності, октави)*

**Г. Панофка**



### Вправа \* №16

(хроматичні послідовності, акорди)

О. Шультіна

Musical score for Exercise 16, Op. 16, by O. Shultina. The piece is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures. The right hand features chromatic runs with fingerings 1-2-1-3-4, 4-3-1-2-1, 1-2-1-3-4-3-1-2, and 1. The left hand provides harmonic support with chords and sustained notes.

### Вправа №17

(хроматичні послідовності, акорди)

О. Сеффері

Musical score for Exercise 17, Op. 17, by O. Sefferi. The piece is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures. The right hand features chromatic runs with fingerings 1-2-1-3, 1-2-3-1, 3-1-2-3, 4, 3-2, 3-1-3-2, 1-3-1-2, and accents (>). The left hand provides harmonic support with chords and sustained notes.

### Вправа\* №18

(хроматичні послідовності, акорди)

Л. Лаблаш

### Вправа\* №19

(хроматичні послідовності, арпеджіо)

Г. Панофка

# Вправа\* №20

(хроматичні послідовності, подвійні ноти)

М. Гарсія

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The right hand (treble clef) plays a series of chromatic eighth-note patterns, often grouped in pairs and marked with fingerings (1-2-3, 3-1-2-3, etc.). The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment using double notes (dyads) and single notes. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line.

### 3.2. Арпеджіо

*Арпеджіо* (іт. - арфа, що фактично означає як на арфі) - послідовність розкладених акордових звуків у висхідному або низхідному русі. У практиці фортепіанного навчання використовують три види арпеджіо: коротке (по 3 звуки), довге (4,5-звучне), ламане.

Арпеджіо розвиває гнучкість піаністичного апарату, допомагає розтягнути відстані між пальцями та зміцнити м'язи зап'ястя. Свобода та пластичність піаністичного апарату, якість звучання, швидкість, правильна аплікатура - основні вимоги до їх виконання.

Цей вид техніки виконується від плеча, активними пальцями, об'єднаними ротаційними рухами. Рука здійснює плавний, широкий, "веретеноподібний" рух (Й.Гат), поступово переносячи центр ваги від звуку до звуку. Щоби звуки арпеджіо звучали рівно та наповнено, пальці мають ніби вибирати кожну ноту, кисть здійснювати хвилеподібний рух, що поєднує у собі напрямки "знизу - вгору" та "зліва-направо". Вага руки переноситься з пальця на палець. Перехід 1-го на 5-ий палець і навпаки з 5-го на 1-ий має відбуватися при плавному об'єднуючому русі кисті й усієї руки. При грі коротких арпеджіо правою рукою вгору, крайні звуки виконуються з одночасними ротаційним нахилом кисті від 5-го до 1-го пальця, а вниз – від 1-го до 5-го, при цьому рухи лівої руки мають бути симетричними до правої.

Ефективним прийомом оволодіння арпеджіо є прийом беззвучної гри, при якому рухаєшся по клавішам не натискаючи їх. Далі вчити арпеджіо окремими руками, щоб засвоїти правильну аплікатуру та відчутти й утворити певну форму руки перед кожною ланкою тризвука. Кисть має „тримати” форму арпеджіо. Засвоївши аплікатуру коротких арпеджіо окремими руками, можна переходити до гри двома з коротких 3-4-ох позиційних груп до 2-ох октав (Вправи №1-5).

Вивчення довгих арпеджіо ґрунтується на позиційному осмисленні положення пальців правої та лівої рук (насамперед, 1-го пальця, який спрямовує) і об'єднуючий рухах кисті (Вправи № 6-9, 13).

Ламані арпеджіо є більш складними у виконавському відношенні, хоча в них зберігаються аплікатурні принципи коротких. Засвоєння цього виду техніки вимагає активізації внутрішнього слухового уявлення та прагнення до певного художнього результату.

Для їх виконання необхідний комплекс піаністичних рухів - активна робота пальців у поєднанні з ротаційними хвилеподібними рухами зап'ястя від першого звука до четвертого та узагальнюючими рухами передпліччя (Вправи № 10-12). При виконанні цих вправ 1-ий палець має швидко рухатися до 2-го, злегка повертаючи усю руку до 5-го.

Для досягнення звукової рівності у підготовчих вправах доцільно змінювати їхню ритмічну організацію, а також корисно переносити точку ритмічної опори на 2-й, 3-й, 4-й звуки.

**Підготовчі вправи на арпеджіо:  
Вправа №1**

**Т.Воробкевич**

Пр.рука  
Ліва рука

Пр.рука  
Ліва рука

*i m.д.*

*i m.д.*

**Вправа №2  
(короткі арпеджіо)**

**А. Шмідт-Шкловська**

Пр.рука

Ліва рука

*i m.д.*

**Вправа \* №3  
(короткі арпеджіо)**

**М. Донець - Тессейр**

*i m.д.*

**Вправа \* №4**  
(короткі арпеджіо, акорди)

М. Донець - Тессейр

**Вправа №5**  
(короткі арпеджіо)

Дж. Россіні

**Вправа №6**  
(Довгі арпеджіо)

Н. Триліська

Права рука

Ліва рука

**Вправа \* №7**  
(Довгі арпеджіо)

Ф. АБТ

The first system of the exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each featuring a sixteenth-note arpeggiated figure. The first measure has a slur over notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 2, 1, 2, 4, 5. The second measure has a slur over notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 5, 1, 2. The third measure has a slur over notes G4, F4, E4, D4, with fingerings 2, 3, 5. The fourth measure has a slur over notes D4, C4, B3, A3, with fingerings 1, 2, 3, 5. The fifth measure has a slur over notes A3, G3, F3, E3, with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2. The lower staff is in bass clef and contains three measures of sustained chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

The second system of the exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each featuring a sixteenth-note arpeggiated figure. The first measure has a slur over notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 2, 3, 1, 2, 4. The second measure has a slur over notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 4, 2, 1, 3, 2. The third measure has a slur over notes G4, F4, E4, D4, with fingerings 2, 1, 2, 3, 5. The fourth measure has a slur over notes D4, C4, B3, A3, with fingerings 5, 1, 2. The fifth measure has a slur over notes A3, G3, F3, E3, with fingerings 5, 1, 2. The lower staff is in bass clef and contains three measures of sustained chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

The third system of the exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music, each featuring a sixteenth-note arpeggiated figure. The first measure has a slur over notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 1, 4. The second measure has a slur over notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 2. The lower staff is in bass clef and contains two measures of sustained chords: C4-E4-G4 and C4-E4-G4. The text "і так далі" is written to the right of the second measure.

**Вправа №8**  
(Довгі арпеджіо)

П. Віардо-Гарсія

1 2 3 1 2, 3, 2 1 3, 1 4 1, 4, 1 4 1, 4

1 3, 3

Закінчення

**Вправа №9**  
(Довгі арпеджіо)

Д. Чітті

4 1, 4, 4 2, 1, 3 1, 4, 1 4 2

Закінчення



**Вправа №10**  
(Ламані арпеджіо)

**Н. Триліська**

Пр. рука

Ліва рука

**Вправа №11**  
(ламані арпеджіо)

**Н. Триліська**

Пр. рука

Ліва рука

**Вправа №12**  
(Ламані та короткі арпеджіо)

**Т. Гауптнер**

1-ий варіант для продовження

2-ий варіант для продовження

Закінчення

### Вправа №13

(довгі арпеджіо, гамоподібні послідовності)

Б. Кореллі

First system of musical notation for Exercise No. 13. The treble clef staff shows a melodic line with a slur and fingerings 1, 5, 3, 4, 3. The bass clef staff shows a harmonic accompaniment with a slur and chordal textures.

Second system of musical notation for Exercise No. 13. The treble clef staff shows a melodic line with a slur and fingerings 1, 5, 3, 4, 3. The bass clef staff shows a harmonic accompaniment with a slur and chordal textures.

Third system of musical notation for Exercise No. 13. The treble clef staff shows a melodic line with a slur and fingerings 5, 1, 3, 4, 3. The bass clef staff shows a harmonic accompaniment with a slur and chordal textures.

Fourth system of musical notation for Exercise No. 13. The treble clef staff shows a melodic line with a slur and fingerings 5, 1, 4, 3. The bass clef staff shows a harmonic accompaniment with a slur and chordal textures.

### 3.3. Репетиції

*Репетиції* (лат. - повторення) - спосіб видобування повторюваних звуків на музичному інструменті; фактурний елемент, що складається зі швидко повторюваних звуків однакової висоти.

Репетиції виконуються зібраною та активною рукою при повністю вільних плечах і ресорній кисті. Рух пальців відбувається на вібраційному русі руки, проте ці рухи мають бути непомітними, як всередині. Пальці знаходяться близько до клавіші, ніби "прилипають", не дозволяючи їй підніматися до кінця. Після першого звука, від якого необхідно відштовхнутися, виконання наступних має бути рикошетним та легким.

Репетиції з перемінною аплікатурою (4-3-2-1-, 3-2-1-, у дуже швидкому темпі - 4-3-2) зручніше виконувати змінюючи положення пальців на одному русі руки, при якому вони відходять в сторону звільняючи місце один одному. Інший спосіб виконання репетицій – коли пальці рухаються "до себе" під долоню, що нагадує "дряпання" (Є.Ліберман).

Спочатку репетиції вивчаються у повільному темпі, хоча прилаштуватися до них можна лише у швидкому. Тут корисними є вправи з додаванням (Вправа №2). Рекомендується досягнути такої швидкості виконання репетицій, яка дорівнює швидкості плескання в долоні.

**Підготовчі вправи на репетиції:  
Вправа №1**

**В. Лісова**

*Права рука*

*Ліва рука октавою нище*

**Вправа\* №2**

**М. Гарсія**

*Вправа\* №3*

М. Донець - Тессей

Musical score for Exercise No. 3, Op. 3 by M. Donets - Tessa. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is in 2/4 time with a key signature of three flats. The second system is in 3/4 time with a key signature of three flats. The third system is in 2/4 time with a key signature of three flats. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-5).

*Вправа\* №4*

*(репетиції, ламані арпеджіо)*

М. Донець - Тессей

Musical score for Exercise No. 4, Op. 4 by M. Donets - Tessa. It consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is in common time (C) with a key signature of one flat. The second system is in common time (C) with a key signature of two sharps. The score includes various musical notations such as slurs, fingering numbers (1-5), and repeat signs.



### 3.4. Мелізми

*Мелізми* (гр. - пісня, мелодія) - мелодична прикраса у вокальній та інструментальній музиці у вигляді стійкої (трель, мордент, форшлаг, групето) та вільної імпровізаційної (пасаж) форми.

Вправи на мелізми корисні для досягнення чіткості, легкості та пластичності виконання на фортепіано.

*Трель* (іт. - деренчати, коливати) - багаторазове швидке чергування двох діатонічних або хроматичних звуків. Вони бувають трьох видів: проста пальцева трель, трель змінними пальцями, трель-тремоло.

Трелі розвивають пальцеву рухливість та легкість. Спочатку трелі відпрацьовують у повітрі різними пальцями. Потім вивчають на фортепіано окремими руками, перемінними та сусідніми пальцями у повільному темпі на одному русі руки. Тут необхідно звернути увагу на самостійність пальців, їх опору на клавіатуру, а також на свободу виконання та легкість звучання. Якщо у повільному темпі пальці можуть бути дещо витягнутими, то граючи швидко їх необхідно закруглити, максимально притримуючи біля клавіш та поєднати з відповідним рухом передпліччя (Вправи №1-5). При виконанні трелі важливо акцентувати увагу на її початок і, особливо, на закінчення. Гра починається з невеликого змаху руки, яка отримує необхідну енергію для руху.

Ефективним підходом до опанування цього виду мелізмів є запропоновані Г.Нейгаузом два способи. Перший - це гра трелі усіма пальцями (1-2, 2-3, 3-4, 4-5, 1-3, 2-4, 3-5, 1-4, 3-1, 4-1, 1-4-3-2 і т.д.), високо підіймаючи їх, або, навпаки, при абсолютно спокійній руці. Другий - максимальне застосування швидкої вібрації кисті та передпліччя. Поєднання цих способів дає добрі результати. Найзручніше грати трелі пальцями однакової довжини.

З треллю пов'язана техніка тремоло (іт. - тремтячий), що виконується хапальними рухами кисті та ротаційними передпліччя. Для більшої зручності виконання необхідно більше спиратися на 5-ий палець. *Crescendo* та *diminuendo* досягається дозуванням ваги усієї руки.

*Мордент* (іт. - гострий, їдкий, кусючий) - мелізм, який характеризується швидким послідовним виконанням трьох нот: головної (тієї, яка написана), допоміжної (на секунду вище головної) і повторення головної.

*Форшлаг* (нім. - передудар) - мелодична прикраса, що складається з одного, або декількох звуків, що виконується коротко перед основним звуком мелодії чи акордом. Позначається дрібними нотами (перекресленими або не перекресленими). Перекреслений - короткий форшлаг, довгий - фактично затримання, що виконується за рахунок основного звука.

*Групето* (іт. - маленька група) - мелодична прикраса, що складається з чотирьох або п'яти коротких звуків, у якій головний звук мелодії чергується з верхнім і нижнім допоміжними звуками. Групето завжди виконується на долі основного звука та за рахунок його тривалості (Вправа №10).

*Підготовчі вправи на мелізми:*

**Вправа №1**  
(трелі)

Й. Гат

a)

і так далі

б)

і так далі

**Вправа\* №2**  
(трелі)

М. Донець - Тессей

Варіант для лівої руки



**Вправа №3**  
(трелі)

*Дж. Россіні*

Musical score for Exercise No. 3 (trills) by Rossini. It consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first two systems have a 4/4 time signature, while the last two have a 3/4 time signature. The music features rapid sixteenth-note trills in the right hand and sustained chords in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

**Вправа №4**  
(трелі)

*Дж. Россіні*

Musical score for Exercise No. 4 (trills) by Rossini. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system has a 4/4 time signature, while the second and third have a 3/4 time signature. The music features rapid sixteenth-note trills in both hands. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.





**Вправа №9**  
(форшлаг, морденті)

Дж. Россіні

The first system of the musical score is in 2/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur over the first four measures, containing eighth-note triplets. The first two measures of the triplet are marked with fingerings 1, 2, 3, 4. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.

The second system continues the exercise. The right hand has a slur over the first three measures, with eighth-note triplets and fingerings 1, 2, 3, 4. The left hand continues with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in the first measure.

*2-й варіант*

The second variant of the exercise is in 2/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur over the first four measures, containing eighth-note triplets. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.

**Вправа №10**  
(трупето)

*Дж. Россіні*

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a treble staff with a continuous eighth-note pattern and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system shows more complex rhythmic patterns in the treble staff, including sixteenth-note runs, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The third system concludes the piece with similar rhythmic complexity in the treble and a final harmonic cadence in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes in the treble staff.

### 3.5. Подвійні ноти

*Подвійні ноти* - позначення двох звуків, що одночасно видобуваються на музичному інструменті і мають назву інтервалів.

При грі подвійних нот кисть має бути округленою, пальці злегка зігнутими. Відчуття повної самостійності і свободи пальців при одночасному видобуванні двох звуків у подальшому забезпечить диференційоване звучання подвійних нот (Вправи №1-2).

Виконання послідовності з подвійних нот на legato здійснюється без поштовхів, при мінімальному підйомі пальців. Тут необхідно опанувати прийом "умовного легато" і "ковзання" (І.Рябов) - швидкого переходу пальців з клавіші на клавішу (Вправи №3-6).

Виконання терцій та квінт дозволяє закріпити зібране положення кисті та відчуття опори, сексти готують до октавної техніки. У технічному відношенні найскладнішим видом подвійних нот є октави. Основними вимогами до їх виконання, як до подвійних нот, є одночасне звуковидобування при свободі, легкості, гнучкості руки та зап'ястя. Основне при грі октав - участь усієї руки від плеча. Чим швидший тем, тим меншими мають бути рухи передпліччя.

Октави виконуються вільною кистю з дещо наближеними та заокругленими 2-им та 3-ім пальцями. Утримуючи руку на октавній розтяжці крайніх пальців, слідкувати за тим, щоби суглоб кисті не западав, а 2-3-4-ті пальці не затискувались. Рука має утворити своєрідний "обруч" або "півколо" від кінчика 1-го по долоні до кінчика 5-го пальця при обов'язковому куполоподібному положенні кисті (тобто зап'ястя) нижче, ніж п'ястка. Це дуже нелегко дається маленьким рукам і зовсім не важко для великих рук.

Взявши октаву необхідно відразу послабити фіксацію, звільнити руку та зап'ястя. Розтяжку руки при цьому можна не зберігати. Кисть здійснює рухи хапального характеру, т.зв. "хапальну хватку" (Й.Гат), пальці активні та дещо витягнуті. Необхідно контролювати пальці, які не грають, але мають зберігати форму октави. Чим швидший тем, тим меншими мають бути рухи передпліччя.

Навичка взяття октави хапальними рухами останньої фаланги 1-го і 5-го (4-го) пальців виробляється в такій вправі: рука розпластана лежить на клавішах, 1-ий і 5-ий пальці піднімаються і самостійно, легко і не голосно беруть свої звуки. Після цього вся рука пересувається на іншу октаву. Після цієї вправи потрібно повертатися до гри всією рукою не піднімаючи спеціально 1-ий і 5-ий пальці.

Якщо у музиканта відсутній досвід виконання октав чи при малій розтяжці рук, то починати роботу над октавами необхідно з секст та септим, щоби уникнути проблем пов'язаних із затискуванням кисті та передпліччя (Вправи №2,4).

Корисно вчити октави одним 5-им пальцем, 1-ий перший палець на відстані октави над клавіатурою "в повітрі", а потім окремо 1-им. Формуванню навички гри від плеча сприяє спосіб запропонований О.Чіканом - виконання октав витягнутими руками. Для підтягнутості середніх пальців та кращої опори на крайні корисною є вправа В.Лістової, яка рекомендувала вправлятися, тримаючи середніми пальцями олівець. Потім олівець забирався, а потрібне відчуття залишалось.

Досягнувши абсолютної свободи при виконанні октав, можна перейти до їх ламаного варіанту. Спочатку ламані октави грають повільно, широкими та м'якими обертальними (ротаційними) рухами кисті та передпліччя з рукою півколом туди - назад при грі 1-им пальцем - до корпусу, при грі від 4, 5-го - від корпусу. При цьому 1-ий та 4, 5-ий пальці мають активно рухатися. Тут доцільно застосовувати своєрідну зап'ястну та ліктьову вібрацію, що сприятиме свободі, легкості та гнучкості виконавського апарату.

**Підготовчі вправи на подвійні ноти:**

**Вправа №1**

**О. Гнесіна**

Пр. рука

Ліва рука

**Вправа №2**

**О. Гнесіна**

**Вправа №3**

**О. Гнесіна**

a)

Пр. рука

Ліва рука

*і так далі в інших тональностях*

б) (верхній голос - legato) (нижній голос - legato) *грати в різних тональностях*

*Це ж грати лівою рукою, октавою нижче.*

в)

*Це ж грати лівою рукою, октавою нижче*

*і так далі*





*Вправа №6*

М. Лонг

The first system of Exercise No. 6 consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of chords with fingerings 1, 2, 3, 4 and 3, 2, 1, 4. The first two measures are repeated. The next two measures feature triplets of chords. The left staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of chords with fingerings 3, 2, 1, 4 and 3, 2, 1, 4. The first two measures are repeated. The next two measures feature triplets of chords. The second system of Exercise No. 6 consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of eighth-note chords. The first two measures are repeated. The last two measures are marked with a double bar line and the number 8. The left staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of eighth-note chords. The first two measures are repeated. The last two measures are marked with a double bar line and the number 8.

*Вправа №7*

Е. Альтберг  
С. Ромашкова

The first system of Exercise No. 7 consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of eighth-note chords with fingerings 3, 4, 1, 2 and 5, 4, 3, 2. The first two measures are repeated. The next two measures feature eighth-note chords. The left staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 3, 4 and 1, 2, 3, 4. The first two measures are repeated. The next two measures feature eighth-note chords. The second system of Exercise No. 7 consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of eighth-note chords. The first two measures are repeated. The last two measures are marked with a double bar line and the text *i так далі*. The left staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of eighth-note chords. The first two measures are repeated. The last two measures are marked with a double bar line and the text *i так далі*.

### 3.6. Акорди

*Акорди* (іт. - узгодженість, злагодженість) - одночасне поєднання 3-х і більше музичних звуків, в основі якого лежить терцовий принцип побудови. Акордова фактура різниться компактністю, наповненим звучанням. Роль мелодії чи мелодичного голосу виконує переважно верхній голос. Спочатку вивчаються тризвучні, а пізніше чотиризвучні акорди.

Перед виконанням акорду необхідно уявити його звуки та гармонію, аби кисть відразу прийняла відповідну форму та пальці підготувалися до розподілу звучності. В.Сафонов писав, що акорд повинен таїтися в м'яко стиснутій руці, що розкривається при падінні зверху в необхідну позицію будь-якого обернення тризвука чи септакорда, в сам момент падіння кисті на клавіші. Інакше кажучи, акорд повинен бути готовий в уяві того, хто грає, вже перед розкриттям руки. Тобто, при зміні акордів пальці мають в повітрі автоматично утворити необхідну форму акорда, але при цьому не забувати про об'єднуючі рухи усієї руки

Акорд береться вільними руками, при здійсненні хапальних рухів організованої, міцної кисті й активних кінчиків пальців, і одночасному русі в сторону передпліччя від тулуба. Проте кисть не завжди виконує однакову роль. Наприклад, для виконання акордів у швидкому темпі її рухи мінімалізуються, а при виконанні послідовності з акордів, вони, навпаки, збільшуються. Активний замах до акорду відбувається від плеча, або від ліктя.

Для правильної організації піаністичного апарату при грі акордів необхідно спочатку вправлятися у повільному темпі, з попереднім доторканням пальців до клавіші і з замахом плеча та передпліччя для звуковидобування, при цьому пальці не відривати від клавіатури. Великі пальці необхідно розташовувати ближче до чорних клавіш. Важливо уявляти, що рухами кінчиків пальців управляє ліктьовий суглоб (Вправа №2).

Виконуючи акорди необхідно слідкувати за глибиною звукоутворення „від плеча”, за хорошою опорою в кінчиках пальців, більше виділяти верхній мелодичний голос у правій руці вгору, нижній – при русі вниз. Корисно грати верхній та нижній голос акордів окремо 1-м та 5-м пальцями правої та лівої рук. У подальшій роботі необхідно оволодіти умінням виокремлювати будь-який звук акорду.

Розвиваючи навички виконання послідовностей з акордів, слід навчитися плавно переносити руки по дотичній на кожен наступну позицію без попередньої підготовки на клавіатурі.

Спочатку акорди грати легко на portamento, наспівно, неголосно, пружньо, але без поштовхів, при участі ваги усієї руки (Вправи №1,3,4). На *FF* акорди виконувати вільними руками за участю м'язів плеча та спини, на *sf* - допускається вільне падіння руки.

Типовими помилками при грі акордів є: скутість, напруженість піаністичного апарату; відсутність ансамблю між звуками акорду; відсутність диференціювання у звучанні мелодичного голосу; різке „прямолінійне” звучання.



## Вправа №4

М. Лонг

The image shows a musical score for Exercise No. 4, Op. 10, No. 4 by Frédéric Chopin. The score is written in treble clef, common time (C), and consists of five staves of music. The first staff has fingerings 1, 3, 2, 2, 3, 5 and accents. The second staff has fingerings 3, 2, 1, 5 and accents. The third staff has accents. The fourth staff has accents. The fifth staff has accents and ends with the instruction 'si tak dali'.

### Інші види техніки

*Стрибки* - складний технічний елемент, який сприяє розвитку вільного орієнтування на клавіатурі. При їх виконанні поряд зі свободою рук, необхідними є увага, зосередженість і воля.

Стрибок здійснюється вільною рукою, де особливу роль виконує кисть та зап'ястя. Від першого звуку необхідно відштовхнутися ніби від трампліна, при цьому палець, що здійснює стрибок (найчастіше 5-й) має бути надійно зафіксованим в суглобі кисті і по можливості наперед підготовленим до необхідної клавіші. Стрибок здійснюється на одному русі руки, хапальним рухом пальців, що перпендикулярно рухаються на клавішу.

Необхідно слідкувати за тим, щоби кисть знаходилася близько до клавіатури для забезпечення найкоротшого шляху її руху. Стрибки в лівій руці мають свою специфіку: басовий звук береться дещо зверху, а наступний верхній готується швидким рухом кисті та пальця. Якщо у лівій руці йде низка стрибків, то кисть разом із передпліччям відскакуючи від верхнього звуку рухається до нижнього півколом. У цій послідовності кисть здійснює еліпсоподібний рух.

Стрибки вчать: 1) з заплющеними очима; 2) на відстані більше однієї октави. Місце зі скачками більшими за октаву вчити із зупинками на другому звуці, при грі арпеджіо - на першому звуці послідовності. Спочатку необхідно грати стрибки в повільному темпі, для збільшення активності ротаційних рухів.

Окрім стрибків, початковий етап технічного розвитку передбачає вивчення інструктивно-технічного репертуару на координацію, розтягнення, чергування рук, поліфонічні елементи, педаль та ін.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано.-М.: Музыка, 1978. - 287 с.
2. Андрейко О. І. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста: Дис. канд. пед. наук: 13.00.02. – К:НМАУ, 2004. - 182 с.
3. Бай Ю.Н. Методические рекомендации по изучению дидактических принципов обучения игре на музыкальных инструментах. - Мелитополь: МГПИ, 1989. - 28 с.
4. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство.- Л.: Музыка,1974.-335 с.
5. Беркман Т. Л. Методика обучения игре на фортепиано: пособ. для студ.-заоч. муз.-пед. ф-тов - М.: Просвещение, 1977. - 101 с.
6. Бирмак А. О художественной технике пианиста.-М.:Музыка, 1973.-138с.
7. Будз М.М. Етюдн українських композиторів для фортепіано/ Навч. посібник.-Рівне:РДГУ 1998.-197с.
8. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста. Автореф... канд.. пед. наук. - Одеса,2007.- С.13-15
9. Бурназова В. В. Методичні засади розвитку виконавської самостійності учнів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки: дис. канд. пед. наук: 13.00.02.- Бердянськ, 2010. - 235 с.
10. Вершиніна Л.В. Музичні сходинки: Збірка фортепіанних п'єс і вправ для початківців.- К.:Компанія "МЕНЕДЖМЕНТ-XXI", 2010.-64с.
11. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. -К.: Муз. Україна, 1997.-94 с.
12. Вікторова М. В. Методи роботи над вокально-технічними навичками учнів у процесі навчання// Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. -К.: НПУ, 2003. - Вип. 8. - С. 124-133.
13. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано.- Львів:ЛДМА,2001.-244с.
14. Гат Й. Техника фортепьянной игры. -М.: Музыка, Будапешт:"Корвина", 1975.-244с.
15. Давидов М.А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. - Луцьк: ВАТ "Волинська обласна друкарня", 2010.-400с.
16. Дьяченко Н. Г. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. -К.: Муз. Україна, 1987. - 110 с.
17. Зильберквит М. А. Понятия и процесс обучения // Проблемы фортепианной педагогики и исполнительства. - М.: МГПИ, 1978. - С. 77-88.
18. Іванова О.В., Корпан І.Ю. Музична скарбничка. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 1 клас. Фортепіано. - К.: "ГРОНО",2002.-48с.
19. Іванова О.В., Корпан І.Ю. Музична скарбничка. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 2 клас. Фортепіано. - К.: "ГРОНО",2007.-48с.

20. Йовенко З.Н. Общее фортепиано. Вопросы методики.-К.:Муз.Украина,1989.-99с.
21. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03.- К: НМАУ, 2000. - 173 с.
22. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: Підручник.- Тернопіль:АСТОН, 2006.-608с.
23. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано): Навч. посібник. - Тернопіль:АСТОН, 1998.-300с.
24. Колесник О.А.,Лещук С.О. Альбом юного піаніста (видання друге). Педагогічний репертуар музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання). - Вінниця:НОВА КНИГА, 2010.-108с.
25. Корженевський А. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця// Питання фортепіанної педагогіки та виконавства: зб. статей. - К.: Муз. Україна, 1981. - С. 29-40.
26. Куликова Е.Е. Фортепианное упражнение как жанр и метод технического развития пианиста: дис...канд. искусств.: 17.00.02.-Санк-Петербург, 2011.-511с.
27. Левин Ю. Ежедневные упражнения юного пианиста. - М: Сов. композитор, 1972.-30с.
28. Левин Ю. Ежедневные упражнения юного пианиста. - М.: Сов. композитор, 1973.-28с.
29. Левина Е.А. Вокальные упражнения: учимся петь и аккомпанировать: учебно-методическое пособие для вокальных факультетов музыкальных вузов. - Ростов на Дону: Феникс, 2008.-54с.
30. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. -М.:Классика -XXI, 2003.-148с.
31. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 1-3 классах ДМШ.-К.:Муз. Україна, 1982.-84с.
32. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства: сб. статей. - М.: Сов. композитор, 1983. - 266 с.
33. Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам. -М.:Музыка, 1966.-120с.
34. Музична школа. Навчально-методичне видання №10 (Випуск 60).-К.:ПП Компанія "МЕНЕДЖМЕНТ-XXI", 2013.-56с.
35. Музична школа. Навчально-методичне видання №8 (Випуск 82).-К.:ПП Компанія "МЕНЕДЖМЕНТ-XXI", 2015.-56с.
36. Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. - Л.: Музыка, 1969.-136с.
37. Нейгауз Г.Г.Об искусстве фортепианной игры. -М.: Музыка, 1987.-304с.
38. Ныркова В. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей.-М.:Музыка,1988.-48с.
39. Одарченко Ю., Одарченко Л. Перші уроки гри на фортепіано: Навчальний посібник. - Львів:СПОЛОМ, 2002.-92с.

40. Ониськів Г. Г. Варіативність як засіб формування стабільності інструментально-виконавських навичок майбутніх учителів музичного мистецтва// Збірник наук. праць Бердянського державного педагогічного університету. - Бердянськ: БДПУ, 2008. - № 4. - С. 251-256.
41. Ониськів Г. Г. Інноваційні методи запам'ятовування рухових дій музикантами-інструменталістами// Наукові записки: зб. наук. статей. - К.: НПУ, 2009. - Вип. LXXXI (81). - С. 151-156.
42. Ониськів Г. Г. Формування взірців рухових дій як засіб стабілізації виконавських навичок музикантів-інструменталістів// Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. - К.: НПУ, 2009. - Вип. 7(12). - С. 92-96.
43. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). - К.: Освіта України, 2008. - 274 с.
44. Побережна Г. І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики: підручник. - К.: Вища школа, 2004. - 303 с.
45. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособ. для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. - М.:Академия, 2003. - 368 с.
46. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посібник.-Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2011.-640 с.
47. Рубан Н. Г. Психологические основы формирования у студентов навыков игры на дополнительном инструменте (на материале музыкально-педагогических факультетов): дисс. канд. психол. наук: 19.00.07. - Кишинёв, 1985. - 164 с.
48. Рябов І. Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано.- К.: Муз. Україна, 1986.-88с.
49. Рябов І. Щоденні вправи піаніста.- К.:Муз.Україна, 1983. -96с.
50. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. -М.:Классика, 2002.- 244с.
51. Саїк Г. Ф. Формування виконавської майстерності в учнів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання». - К., 2000.- 19 с.
52. Самітов В. З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект): монографія. - К.: ДАКККіМ, 2007. - 200 с.
53. Смаглій Г.А., Маловик Л.В. Теорія музики: підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв.-Х.:Вид-во "Ранок", 2013.-392с.
54. Тарасова О. А. Артикуляционный комплекс в музыке: теоретический аспект // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.-Х.: ХДАДМ. – № 1,2,3/2008. – С. 124-128.
55. Тимакин Е. Воспитание пианиста.-М.:Сов. композитор, 1989.-240С.

56. Триліська Н.К. Методичні рекомендації до виконання гам та інших практичних вправ для учнів-піаністів.-К.:Мелосвіт, 2013.-56с.
57. Фейнберг С. Путь к мастерству// Вопросы фортепианного исполнительства.-Вып.1.- М.:Музыка, 1965.-С.102-108
58. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дис. доктора психол. наук: 19.00.03.- Казань, 1989. - 425 с.
59. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано.-М.:Просвещение,1984.-176с.
60. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков.-Л.:Музыка,1985.-72с.
61. Штепанова-Курцова И. Фортепианная техника: Методика и практика. -К.:Муз.Україна,1981.- 160с.
62. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник. - К.:ДАКККіМ, 2005. -272 с.
63. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. - Л.: Музыка, 1986. - 124 с.
64. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування - К.: ДАКККіМ, 2009. - 338 с.
65. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник.-Тернопіль: Навч. книга - Богдан, 2003.-352с.