

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Факультет музичної творчості
Кафедра естрадної музики

ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО

Методичні рекомендації

*Для студентів спеціальності 6.020204 „Музичне мистецтво”
Спеціалізацій: „Комп’ютерно-електронна музика”,
Естрадний спів”, „Музичне мистецтво естради”*

Рівне – 2010

ББК 85.315.42р.
УДК 786.2(07)

ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО: Методичні рекомендації /
Уклад. Ж.Ю. Даюк. – Рівне: РДГУ, 2010. – 23 с.

Укладач: *Ж.Ю. Даюк, викладач кафедри естрадної музики РДГУ*

Рецензенти: *О.В. Калустян, професор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, завідувач кафедри естрадної музики РДГУ;*

О.К. Никон, доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ, заступник декана факультету музичного мистецтва

Відповідальний за випуск: *О.В. Калустян, професор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, завідувач кафедри естрадної музики РДГУ*

*Рекомендовано до друку навчально методичною радою РДГУ
(протокол №10 від 24 червня 2010 р.)*

ЗМІСТ

Вступ	4
Технічний матеріал.....	5
Розвиток у студентів почуття форми	5
Мелодія	8
Ритм	9
Звуковидобування	11
Педаль на початковій стадії навчання студента-піаніста	11
Поліфонія	13
Фактура	15
Твори великої форми	18
Внутрішній слух	19
Музична пам'ять.....	20

ВСТУП

Загальне фортепіано – предмет обов'язковий для всіх музичних спеціальностей. Але він не забезпечений у повному обсязі методичною літературою, яка б вирішувала всі проблеми курсу, шукала б шляхи удосконалення навчально-виховної роботи.

У процесі навчання грі на фортепіано створюються оптимальні умови для систематичного поповнення багажу знань студента, отримання найширшої різнохарактерної інформації за допомогою методичних порад та рекомендацій викладача.

Студент повинен володіти інструментом у мірі, необхідній для подальшої індивідуальної професійної діяльності. Формувати і розвивати виконавські навички, працюючи над розвитком слуху, пам'яті, ритму, над технікою звуковидобування.

Головне завдання викладача забезпечити студентів методичною базою, що дала б їм можливість емоційно-усвідомлено сприймати музику, навчитися орієнтуватися в її окремих виражальних засобах і водночас об'єднувати їх у єдину комплексну систему, що відповідає художньо-естетичним законам часу і нормам конкретних жанрів і стилів. До завдань належить не лише розвиток музично-аналітичної уяви й уміння ціннісної орієнтації в музично-художньому потоці, а й формування практичних фахових навичок. У методичних рекомендаціях зроблено панорамний огляд найбільш організованих системних виражальних засобів: ритму, мелодії, поліфонії, фактури.

Методичні рекомендації по загальному фортепіано призначені для студентів вищих навчальних закладів культури та мистецтв, зокрема для спеціальності 6.020204 „Музичне мистецтво”.

ТЕХНІЧНИЙ МАТЕРІАЛ

Вивчення технічного матеріалу має допоміжний характер і спрямоване на вдосконалення виконавської майстерності студента, засвоєння технічних і аплікатурних формул. В роботі над технікою необхідна чіткість формулювання індивідуальних завдань і регулярна перевірка їх виконання. Особливу увагу слід приділити поєднанню технічних прийомів академічної музики з сучасними естрадно-джазовими [12, 53].

Техніка є основою будь-якого мистецтва. Фортепіанне виконавство не є винятком, а навпаки. Техніка піаніста, різноманітність її видів представляє такі труднощі, що без спеціальної багаторічної роботи оволодіти нею не можливо. Ця робота починається з моменту першого знайомства з клавіатурою і продовжується все життя. Підґрунтям розвитку техніки у всі часи вважалися гра гам та різноманітних технічних вправ. Збірки вправ складали і видатні піаністи, і відомі педагоги. Ф. Лист, Й. Брамс, К. Черні, К. Таузіг, Ф. Бузоні, А. Корто, В. Сафонов, М. Куллак, К. Ганон – ось далеко не повний перелік авторів різної цінності фортепіанних шкіл.

У навчальному процесі гами використовують як вправи для технічного удосконалення музикантів-виконавців. На гамах та інших компонентах гамового комплексу виховується технічна майстерність піаніста: швидкість, рівність, чіткість, артикуляційне і динамічне різноманітне звучання. Тому серед звукових, тембрових, динамічних, артикуляційних завдань, які мають стояти перед кожним студентом, особливе місце у процесі роботи над гамовим комплексом посідає темп виконання. Тільки високі вимоги до якісного виконання зумовлюють вивчення гам у власне технічній роботі, яка сприяє розвитку піаністичної майстерності [14, 8].

РОЗВИТОК У СТУДЕНТІВ ПОЧУТТЯ ФОРМИ

На жаль, розвитку почуття форми в педагогічній практиці приділяється значно менше уваги, ніж розвиткові почуття ладу та метро-ритму. Існує кілька причин цього. По-перше, відчуття форми більш складне, комплексне. Воно ґрунтується на почутті ладу та метро-ритму, активно включає в себе мислення та пам'ять, потребує

динамічної взаємодії всіх компонентів музичного сприйняття. По-друге, справу ускладнює відносність категорій тотожності і контрасту в музиці, значна залежність їх від контексту, а також складні відносини між собою. По-третє, багато хто з викладачів недооцінюють значення почуття форми для музичного розвитку студента, оскільки не завжди їм вдається уникнути двох пасток: звуженого тлумачення музичної форми твору як структурної схеми та „інвентаризації” теоретичних знань без глибокого проникнення у змістовний склад твору [17, 27]. Постає питання: чи можна взагалі досягти того, щоб студенти сприймали музичну форму в її цілісності, як „засіб художнього мислення”, як інтонаційно-звуковий процес втілення образного змісту і водночас, на доступному для них рівні могли б аналізувати музичну мову твору, принципи його побудови? На нашу думку, позитивну відповідь дасть лише той викладач, якому пощастить поєднати детально розроблену традиційну методику „аналітичної форми” з методикою „інтонаційно-драматургічної форми”, контур якої тільки вимальовується у музичній педагогіці. Відповідно до того, як „аналітична форма” становить внутрішній каркас „інтонаційної форми”, методика її аналізу має бути інтегрована в аналіз останньої. Розвиваючи аналітичну здатність студента розрізняти звуковий потік на одне і те саме і щось інше (засвоєння принципів тотожності і контрасту), викладач має надати всім спостереженням статусу значних інтонаційно-драматургічних подій. [1, 29]. Так, у п’єсі видатного композитора-психолога Р.Шумана „Сміливий вершник” можна прослідкувати разом із студентами, як у рамках три частинної однотемної форми тонко втілюється психологія дитячої гри. Крайні частини пов’язані з „портретом” юного героя. Мінорний лад (ля-мінор), швидкий темп, остинатний ритм мелодії, стаккато акценти, „дискантовий регістр”, загострений ритм акордового супроводу – усе це в синкретичній єдності створює рішучий, темпераментний, імпульсивний, навіть трохи збуджений образ. В середній частині інтонаційний зміст інший: герой так захопився роллю вершника, що уявляє себе вже не маленьким хлопчиком, а дорослим могутнім лицарем. Мелодичний малюнок та ритм теми залишаються незмінними, проте, зміна фактури, передача мелодії до „баритонового” регістру і особливо нова ладотональність (фа-мажор) несподівано перетворюють образ, поступ якого стає твердим, мужнім, упевненим. Мажорний лад підкреслює фанфарну природу мелодії, а в супроводі в момент кульмінації навіть відчувається яскравий героїчний „заклик

труби” (12-й такт). Реприза повертає слухача разом з героєм від фантазії до реальності. Сприймаючи музичну форму цього твору, студенти поки ще інтуїтивно починають розуміти, що, насправді, взаємовідношення тотожності і контрасту в музиці дуже складні, діалектичні. Одна музична тема може дати життя кільком образам. Студенти також привчаються стежити за тим, що змінюється в темі і якими важливими засобами в музиці є лад і тональність [3, 30].

У процесі розвитку у студентів почуття форми та засвоєння ними принципів тотожності і контрасту доцільно поєднати інтонаційний аналіз виражальних засобів, які поступово ускладнюються, з розширенням композиційних масштабів твору, зосереджуючи їхню увагу на таких моментах, як зміна теми, зміна функцій частин форми, зміна тональності. Етапами цього можуть стати тричастинні форми, в середині яких контраст другої теми-образу підкреслено контрастом нової ладо тональності (П. Чайковський, „Березень. Пісня жайворонка”; В. Косенко, „Дощик”). Дуже добре також використати форму рондо. Пізніше можна дати прослухати сонатну форму, в якій головна і побічна партії побудовані на одній темі (Й. Гайдн, Фортепіанний концерт ре-мажор, I ч.), але різко відрізняються за ступенем стійкості: головна партія лаконічна і замкнена, побічна – масштабніша, з інтенсивним розвитком в цілому, менш стійка. Кульмінацією інтонаційно-драматургічного засвоєння принципу контрасту має стати яскрава музика зрілої сонатної форми, яка поєднує в собі контраст теми, тональностей, розділів (В.А. Моцарт, Симфонія соль-мінор, I ч. та ін.).

Головна мета художньо-педагогічного аналізу – організація і активація музичного сприйняття студентів, прищеплення їм любові до музики. Оволодіння методикою цього аналізу, синтетичною за своїм характером, потребує від викладача інтеграції вмінь, навичок, знань із різних галузей науки та мистецтва: педагогіки, психології музичного сприйняття, музикознавства. Розглядаючи численні питання, ми зосередили увагу на проблемному методі, інтонаційному аналізі та розвитку почуття форми у студентів. Ці проблеми певною мірою відобразили полісемантику художньо-педагогічного аналізу, який має виконувати естетичні, виховні, дидактичні функції. Отже, методика аналізу має бути гнучкою, комунікабельною, творчою. Використовуючи різноманітні засоби, викладач насамперед піклується про розвиток художнього мислення студентів.

МЕЛОДІЯ

Мелодія – головний виражальний засіб музики, що найяскравіше відтворює її інтонаційну і часову природу. Мелодія є комплексним засобом, який вбирає в себе різні елементи музичної мови. Вона може існувати як самостійне художнє ціле.

Не будь-яку лінію можна вважати мелодією, а лише ту, що має самостійну образну виразність і структурну завершеність, цілісність.

Мелодію характеризують два боки – **інтонаційний** та **конструктивний**. Перший виявляється у багатовимірності звукового процесу, що спирається на взаємодію усіх якостей звуку. Другому властива опора тільки на дві з них – висоту і тривалість, на основі чого створюються граматичні системи музичної мови – лад, метр, гармонія, техніка мотивного розвитку, мелодико-синтаксичні структури, типові форми. Висота й ритм утворюють *структурний каркас мелодії*, що забезпечує її впізнаваність та запам'ятовування [21, 51].

Найбільш специфічною якістю мелодичного організму є *мелодична лінія*, яка передає динаміку й пластику музичного розгортання. Комбінація трьох елементів руху – *висхідного, низхідного і горизонтального* – утворює хвилеподібну основу мелодичного рисунка. Характер хвилі залежить від її графічного профілю, довжини, діапазону, співвідношення плавного руху й стрибків, місцеположення вершини. Зчеплення хвиль одна з одною, влиття дрібних у більш великі визначає тип мелодичного рисунка – *кульмінаційний, безкульмінаційний, проміжний*.

Виразність мелодичної лінії виступає в єдності з ладогармонічними закономірностями, в основу яких покладено протистояння двох полюсів – *стійкості і нестійкості*. Найдрібніші градації цих якостей, складна взаємодія мелодичної і гармонічної природи ладу створюють надзвичайно широкий спектр виявлення ладових співвідношень у мелодії. Інтонаційні і конструктивні функції ладу розкриваються як синтез емоційної виразності й логічної організованості, образної яскравості, краси мелодичної форми. Матрична акцентність ладових ступенів утворює лінію прихованого ладу – ЛПЛ – логічно – смислові опорні точки мелодичної конструкції.

Визначення мелодії як **одноголосної музичної думки** дає змогу з'ясувати закономірності її синтаксису, що спирається на мовний досвід спілкування людини. Синтаксичні одиниці гомофонної мелодії мають різні масштабні рівні – мотиву, фрази, речення.

Універсалізація синтаксичних прийомів, характерний для народних й побутових жанрів, спричинила до утворення типових мелодико – синтаксичних структур, в основу яких покладено принцип мелодичної повторюваності, точної чи зміненої (періодичність), і пропорційне співвідношення частин мелодії (підсумовування, подрібнення, подрібнення з замиканням) [2, 12].

Комплексний характер мелодії становить особливі труднощі для її аналізу. Основний принцип його – від цілісного сприйняття мелодії до деталізованого аналізу мелодичних елементів і нового їх синтезу в багатомірності інтонаційно- образного боку мелодії, що дає змогу вийти на рівень широких художньо-естетичних і стильових узагальнень.

РИТМ

Ритм – один із найважливіших виразних елементів музичної мови. Він має велике значення при виконанні не лише творів у швидкому темпі, і й кантиленних творів. До репертуару слід включати естрадно-джазові п'єси, в яких особливо підкреслена роль ритму. Як тимчасовий допоміжний засіб перевірки ритмічної пульсації може бути використаний метроном. Особливу увагу слід приділити співвідношенню між різними ритмічними малюнками в межах однієї фрази (наприклад, пунктирного ритму з тріольним), а також “промовляючим” паузам, синкопам (без підкреслювання сильної долі). [11, 96].

Методичні поради:

1. У реальній навчальній практиці теоретична і практична сторони ритмічного виховання мають бути нерозривними. Розвиток ритмічного почуття має спиратися на чітку теоретичні уявлення про часову організацію музичного процесу, бути усвідомленим, а не підсвідомим, стихійним прагненням. Теоретичні ж уявлення слід підкріплювати зрозумілими слуховими образами, конкретними психофізіологічними відчуттями.

2. Слід пам'ятати, про те, що почуття ритму дуже важко піддається розвиткові у тому випадку, якщо воно первісно ушкоджене. Психіці людини властива чітка система ритмічних відчуттів (на основі квадратності). Тому всі порушення, що можуть спостерігатися в цій сфері, мають дуже глибокі фізіологічні корені, дістатися до яких без

умілих, грамотних, доцільних зусиль практично неможливо. Тому раннє діагностування студентів з метою виявлення природженої ритмічної патології – одне з перших завдань викладача під час знайомства з групою. Студенти з порушеним почуттям ритму мають стати об'єктом постійної уваги викладача, точкою прикладання його спеціальних методичних зусиль. З. Кодаї, зокрема, навіть вважав, що ритмічне виховання має передувати всякій музичній діяльності.

3. Обов'язковою умовою успіху в роботі над розвитком почуття ритму є врахування його психофізіологічних передумов. Вони полягають у м'язових, рухових реакціях у відповідь на ритмічне подразнення, в активно-дієвому характері ритмічного переживання. Через це у педагогічному процесі слід застосовувати моторику різноманітного характеру: жести, оплески, удари, ходу та ін. Відчуття ритму має бути м'язовим, емоційним, а не абстрактно-умоглядним, „арифметичним” [8, 32].

4. Педагог повинен опанувати найрізноманітніші прийоми і методи роботи над ритмом. Це – склади-символи в сольмізації, ритмічні картки, ритмічні канони, ритмічний акомпанемент (із використанням найпростіших ударних і шумових інструментів), ритмічні диктанти, ритмічні трансформації, ритмічні імпровізації, вправи „із доданим ритмом”, твір на основі заданого ритму, складо-ритмізація і багато іншого, що можна почерпнути з досвіду інших викладачів, узагальненого в методичних виданнях. Важливо визначити для себе те коло конкретних завдань, що доведеться розв'язувати в конкретній групі, і, виходячи з цього, добирати відповідні методики. Проте для такого добору необхідно володіти всім арсеналом наявних методичних засобів.

5. Сучасна педагогіка ще не систематизувала спеціальні прийоми, що виховують почуття ритму, але відомо, що позасистемним застосуванням будь-яка методика неефективна. Тому викладач мусить створити власну систему завдань, що поступово ускладнюються, співвідніси її з завданням ладового виховання, корегуючи свою позицію за перебігом роботи.

6. На початковому етапі дуже важливо сформувані в студентів відчуття пульсуючої долі, уміння відтворювати її в будь-якому музичному творі. При цьому слід враховувати, що пульсація не завжди збігається з метричною долею такту, оскільки залежить вуд його конкретного ритмічного наповнення, переважаючого рисунка тривалостей. Корисно практикувати переключення уваги студентів із

домінуючої пульсації на більш крупний або більш дрібний її план, тобто сприймати й відтворювати багатоплановий метр. В одночасному виконанні всіх планів із залученням тембрових контрастів і основного ритмічного рисунка можна створити цілу „симфонію ритмів”, що обновляється в імпровізаціях [20, 34].

ЗВУКОВИДОБУВАННЯ

При вивченні художнього й інструктивного матеріалу особливої уваги потребує робота над звуком. Зовнішніми ознаками правильного звуковидобування є свобода рухів усієї руки. Необхідно уникати зайвого м'язового напруження, яке часто заважає виконавському вдосконаленню піаніста. Наспівність звука у грі на фортепіано досягається особливим способом натиснення на клавіші. При наявності у творі супроводу, він не повинен заглушувати мелодію. Важливу роль у супроводі відіграє бас, який є основою гармонічної вертикалі. Звуковидобування пов'язане з педалізацією. Педаль надає звукові подовженості, повноти, округлості, яскравості. Педаль може бути мелодичною, гармонічною, ритмічною, динамічною. Часто користуються „запізнюючою” педаллю (після ноти) або її зміною. Використання виконавцем педалі індивідуальне [10, 74].

ПЕДАЛЬ НА ПОЧАТКОВІЙ СТАДІЇ НАВЧАННЯ СТУДЕНТА-ПІАНІСТА

Виховання та навчання учнів-піаністів – складний та багатогранний процес, спрямований, з одного боку, на розкриття індивідуальних музичних здібностей та їх подальший розвиток, а з іншого – на всебічне виховання особистості студента, його „апарату переживань” (К. Станіславський), творчої ініціативи і самостійності, здатності до співтворчості. Динамічність цього процесу виявляється у постійній взаємодії викладача та студента. Розпізнавання ступеня музичної обдарованості студента є необхідною умовою процесу музичного навчання.

Відомо: що обдарованіший студент і розвиненіший його слух то швидше він опановує професійні навички та вміння, зокрема педалізацію.

Знайомство з музикою та інструментом починається з перших занять студента (під час попереднього знайомства з студентом викладач визначає його музичні здібності й окреслює зону найближчого розвитку), а тому основне завдання викладача полягає в тому, щоб увести студента у світ звуків і образів, ознайомити з посильними музичними творами, залучити до активного музикування, інакше кажучи, по змозі розширити його музичний кругозір [22, 65].

Розучування на заняттях пісень, прослуховування опер у запису – все це певним чином сприяє і інтенсивному розвитку слуху та звукової уяви студента.

Знайомлячи студента з будовою фортепіанної механіки (у доступній для студента формі), бажано підібрати низку п'єс, які б продемонстрували багаті можливості інструмента: різноманітність регістрів, співучість тонів, контрастність звучання.

Спостережливий студент, помітивши, що педагог під час гри натискає на лапку педалі, негайно відреагує на це цілою низкою питань.

Відповідаючи на питання студента, викладач може розповісти про найцікавіші властивості педалі, виконавши, наприклад, колористичну п'єсу М. Степаненка „Дельфіни”. У цьому творі яскраво відтворено об'єднання звуків у спільні гармонічні комплекси, зміни сили та забарвлення звучання інструмента, збільшення тривалості звуків тощо.

У вихованні слуху та музичної чутливості до краси фортепіанного звучання велике значення має залучення студента до активного музикування. У цьому розумінні цікавим та плідним може бути звернення до навчального посібника М. Кувшиннікова та М. Соколова „Школа гри на фортепіано” (М., 1964). У цьому посібнику найбільш повно та послідовно подано п'єси для виконання „у три і чотири руки”.

В ансамблі з викладачем студент засвоює цілісний художній образ, проявляє своє емоційне сприйняття музики. Знайомі йому мелодії „Музична шкатулка”, „Марш футболістів”, „У лісі” тощо завдяки педалі, яку використовує викладач, розквітають новими барвами. Так, уже з перших кроків спілкування з музикою студент нагромаджує слуховий досвід, відрізняє педальне і безпедальне звучання. Сумісне музикування не тільки сприяє підвищенню в студента інтересу до навчання, а й закладає фундамент майбутньої

ансамблевої гри, попутно розвиваючи його гармонічний слух. У перший рік навчання слід прищепити студентам технічні навички фортепіанної гри, присвятити їх у „секрети” рухів рук на клавіатурі. Руховий бік викладач налагоджує поступово, ненав’язливо, за допомогою потрібних та вдалив поправок і вказівок, сполучених обов’язково з яскравими звуковими уявленнями. [5, 49].

Працюючи з студентом над розвитком слуху, пам’яті, ритму, над технікою звуковидобування, викладач не має забувати про педалізацію. Слід пам’ятати, що гарна педалізація, звуковидобування є результатом правильної посадки студента, оскільки у грі беруть активну участь не лише пальці, а й весь корпус, який є гнучкою та стійкою опорою. Студент має навчитися самостійно контролювати всі свої рухи, співвідносячи їх із внутрішніми слуховими уявленнями та художніми завданнями. Щоб студент навчивсь розпізнавати на слух позитивні та негативні якості педалі, доречно продемонструвати йому кілька епізодів з музичних п’єс, використовуючи варіанти „правильної” та „неправильної” педалі.

ПОЛІФОНІЯ

Окремої уваги потребує робота над поліфонічними творами. Структура поліфонічних творів розглядається на конкретних прикладах. На цьому матеріалі простежується поєднання в їх одночасному розвитку кількох звукових ліній. Методика роботи над поліфонією передбачає окреме виконання кожного голосу з метою визначення його мелодійної самостійності; сольфеджування окремого голосу з одночасним виконанням інших на фортепіано; ансамблеве виконання (викладач – студент) [7, 18].

Приступаючи до роботи над поліфонічною п’єсою, студент повинен мати чітке уявлення про поліфонічні форми (фуга, фугато, інтенція, канон тощо), вміти визначити стиль і форму поліфонічного твору, передати характер музики.

Наступне завдання – виявити основні засоби музичної виразності (мелодія, метр, ритм, ладо тональна організація, музична термінологія). При виконанні поліфонічного твору необхідно передати індивідуальність кожного голосу і характер взаємозв’язку між голосами, розкрити цілісний художній образ твору, створити його особисту виконавську інтерпретацію.

Тематизм джазових, естрадних п'єс (із сучасною поліфонією), що відзначається різкою зміною регістрів, ритмічних малюнків, інтонаційними контрастами, вимагає використання нових піаністичних засобів – динамічних, агогічних, штрихових відтінків, багатих прийомів фортепіанного оркестрування, звукової динаміки, конкретності тембральних фарб.

Методичні поради:

1. Осмисліть і усвідомте для себе важливість „поліфонізації” музичного виховання. Вона диктується передусім рівнем сучасної художньої практики, тим, що поліфонія в ХХ ст. стабілізувалась як система музичного мислення. Пов'язані з цим явища полі мелодизму, полі функціональності, поліритмії, політональності та ін. вимагають від слухачів багатопланового, поліфонічного сприйняття. Без нього неможливе повноцінне художньо-естетичне переживання. Його не здатен забезпечити „сплющений” одно мелодійний підхід.

Поліфонічне сприйняття, навпаки, має передумовою здатність диференційовано-цілісно уявляти одночасний розвиток декількох мелодичних ліній або цілих фактурних пластів. Саме акцент на поліфонічному музичному вихованні дасть змогу активізувати слухацьку активність ваших студентів, перевести її з суто емоційного рівня на інтонаційно-ментальний. У цій сфері поліфонія має найбільш розвивальний потенціал. Використовуйте його, спонукуючи і привчаючи студентів отримувати радість й естетичну насолоду не лише від краси музичного матеріалу, а й від самого інтелектуально-аналітичного процесу, результатом якого є осмислені почуття, а не стихійні емоції.

2. Сприймання поліфонічної музики потребує високої слухацької активності й небезпідставно вважається складним. Утім, це не означає, що вивченню поліфонії слід відводити місце на пізніх стадіях музичного виховання. Робота з поліфонічним матеріалом має бути наскрізною, і що раніше почнеться знайомство з ним, то успішнішим буде навчання в цілому. Розвиток навичок сприйняття поліфонії на молодших курсах утворить надійну основу для формування й розвитку музичних здібностей студентів на наступних етапах. Зрозуміло. Що для цього потрібна продумана, ефективна методика занять.

3. Вивчення поліфонії слід проводити паралельно із засвоєнням гомофонно-гармонічного складу. Не можна забувати про те, що на

початковому етапі гармонічний слух ще не розвинений і опора тільки на гармонію не дасть потрібного результату.

4. Ознайомлення студентів із поліфонією через елементарні форми багатоголосся відкриває можливість для поступового засвоєння усіх видів поліфонії, причому у формах не тільки активного музикування, а й їх усвідомленого слухового диференціювання у процесі сприйняття. Центральною методичною проблемою стає проблема почерговості включення видів поліфонії в музичне навчання.

5. На ранніх етапах навчання обов'язково використовуйте тембровий контраст у співвідношенні поліфонічних голосів, пов'язуючи його з образними характеристиками. Це дасть змогу підкреслити самостійність мелодичних ліній, посилить їхню яскравість.

6. Добір поліфонічного репертуару для роботи зі студентами – особлива педагогічна проблема: дається взнаки нестача навчального матеріалу. Водночас існує ціла низка українських фольклорних, а також оригінальних творів яскраво вираженого поліфонічного складу, що могли б бути використані в роботі, але поки що залишаються поза її межами. Необхідно навчити і методично систематизувати цей матеріал.

7. Робота над розвитком поліфонічного слуху неможлива без опори на виконання великої кількості спеціальних поліфонічних вправ – яскравих, оригінальних, різноманітних. Запозичити їх в готовому вигляді взагалі нізвідки. Тому викладач обов'язково має бути не лише споживачем творчої продукції, а й її творцем. Він повинен уміти виокремлювати придатні фрагменти з оригінального художнього матеріалу й створювати на їх основі поліфонічні розспівки, поспівки, лаконічні пісеньки, а також складати власні „міні-вправи” з урахуванням рівня інтонаційно-слухового розвитку своїх студентів. Творче володіння поліфонічною технікою – обов'язкове фахове вміння викладача [14, 92].

ФАКТУРА

Фактура – художнє оброблення звукового матеріалу в музиці, інтонаційно-усвідомлена звукова тканина музичного твору. Фактура належить до **неспецифічних** музичних засобів, що спираються на весь

життєвий досвід людини і на закони конкретно-чуттєвого сприйняття музики.

Як матеріально-звуковий пласт форми, фактура має здатність синтезувати фонічну сторону більш простих (тембр, регістр, тисетура, динаміка, артикуляція, інтервал, мелодичний і ритмічний рисунок) музично-виражальних засобів і більш складних, системно-організованих (лад, гармонія, метроритм, поліфонія, мелодія).

Перевага одномоментності у сприйнятті фактурних властивостей свідчить про її просторову природу. Фактура має три координати : **вертикаль** (висотно-регістрові співвідношення голосів), **горизонталь** (найменший час, потрібний для усвідомлення фактурної конфігурації) і **глибину** (функціональні рельєфо-фонові відношення голосів).

Поняття фактури є ієрархічними. Узагальнений рівень, що визначає **логічні** закономірності музичного викладу, називається **складом**. Склади з'являються у різні історичні епохи і впродовж віків зазнають дуже значних змін. Вони відбивають світогляд епохи, її естетичні ідеали, рівень музичного мислення, інтонаційні й конструктивні особливості музичної мови і музичної композиції [6, 12].

У процесі історичної еволюції виокремились три **основні** **склади: монодичний** (давнє і ранньосередньовічне одноголосся), **поліфонічний** (мелодична самостійність голосів) і **гомофонно-гармонічний** (виділення провідного голосу за організуючого значення гармонії). Музичні склади зумовлені історичною епохою, яка їх породила, зміна одного складу іншим характеризує вузлові моменти у розвитку музичного мистецтва.

Окрім зазначених „чистих” складів існують численні перехідні, змішані (гомофонно-поліфонічні) і синтетичні (побудовані на складній модифікації різних принципів).

Спрямованість історичної еволюції складів відбиває ускладнення просторово-часових відношень у музиці, пов'язане з прогресом наукового пізнання і світоглядних уявлень людства.

Склад визначає загальні принципи будови музичної тканини, конкретне ж їх виявлення відбувається безпосередньо у кожній окремі фактурній конфігурації.

Специфічні відмінності конфігураційного візерунка залежать від компонентів, що його утворюють. Найголовніший з них – голос і партія.

Голос може бути верхнім, нижнім або середнім (вертикальний вимір), головним або побічним (глибинний вимір), самостійним або підлеглим (функціональне співвідношення з іншими голосами).

Важливими компонентами горизонтального поділу фактури, характерними насамперед для гармонічного складу, є акорд, співзвуччя і фактурна формула – найменша повторювана одиниця конфігураційного візерунка. Вона притаманна передусім фоновим голосам, а також жанрам, у яких переважає моторно-ритмічне начало. Тривалість її різна: від одного звука до цілого періоду.

Компоненти фактури можуть бути реальними і прихованими, утворюваними в результаті вертикального розшарування одноголосії лінії. Приховане голосоведіння характерне для багатоголосного мислення, воно значно посилює об'ємність і багатоплановість фактури.

Конкретні особливості фактурної конфігурації залежать не лише від складу, а й від жанру. **Жанр** – одна із складових категорій музики, яка визначає класи, типи, роди й різновиди творів, об'єднаних спільністю життєвого призначення й змісту, умовами виконання й сприйняття.

Жанрова характеристичність фактури виявляється на різних рівнях. На одному полюсі перебувають гранично узагальнені жанрові ознаки – пісенність, моторність, декламаційність; вокальність-інструментальність; монументальність-камерність; на іншому – непорушна єдність фактурних і жанрових стереотипів, набір готових формул (у танцювальних, моторних, „зображальних” жанрах) [23, 18].

У великих музичних творах діє складна система ознак первинних (прикладних) і вторинних (автономних) жанрів, відображена в будові і розвитку фактури. Виявлення її жанрової семантики є надійним орієнтиром у осягненні художньої концепції твору.

Як і будь-яка ієрархічно організована музична система, фактура має дві сторони – фонічну й функціональну. Взаємодія їх визначає виразову й формотворчу роль фактури.

Фонічна сторона розкриває характер звучання, залежний від наповненості звукового простору (ступеня його щільності чи розрідженості), широти його діапазону, компактності викладення (насичення звуковими деталями), звукового колориту. Важливу роль відіграють регістри, кількість голосів, інтервали між суміжними голосами. динаміка, артикуляція, тембр, специфічні виконавські

прийоми. До них приєднуються ладо гармонічний колорит, характерність ритмічних і мелодичних рисунків, прийоми декорування (мелізматика, фігурації, дублювання), поняття фактурної рівноваги.

Переважання фонізму посилює декоративно-живописні, просторово – зображальні, предметно-почуттєві якості фактури, сприяє характеристичності музичного образу, викликає у слухачів численні асоціативні уявлення. Фонізм фактури широко використовується у програмній, театральній, „пейзажній” музиці, в музичному імпресіонізмі.

Функціональна сторона фактури розкриває відношення її компонентів між собою. Вона залежить від складу, жанру і інтонаційного змісту голосів. Рельєф – фон, головна опозиція цієї сторони, за своїм значенням аналогічна опозиціям інших систем: стійкість – нестійкість, тотожність – контраст, сильна – слабка долі. Функціональна сторона відображає специфіку фактури як самостійного засобу. Переважання функціональності над фонізмом характерне для поліфонії, стилів, жанрів, образів, які втілюють емоційно-логічне і психологічне начало в музиці [16, 211].

Історична еволюція фактури засвідчує її зростаюче значення в системі виражальних засобів. В музиці ХХ ст. вона посідає одне з чільних місць, а в деяких напрямках – основне (в сонориці, пуантилізмі). Це свідчить про серйозні зміни інтонаційної основи в сучасній музиці, що відображає загальну тенденцію „матеріалізації” суспільної свідомості.

ТВОРИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ

Робота над творами великої форми розвиває масштабність музичного мислення, допомагає зрозуміти процес формоутворення. Працюючи над сонатною формою або сонатиною, необхідно ознайомитися з принципом побудови сонатної форми. Методика роботи з творами великої форми застосовується і в роботі з творами естрадно-джазового характеру. Жанрова різноманітність, яскравість образів, характерні для естрадних і джазових п'єс, серед яких багато фортепіанних перекладень українських і зарубіжних авторів [9, 11].

ВНУТРІШНІЙ СЛУХ

Важливим компонентом музичного навчання студента є розвиток його внутрішнього слуху. Треба ширше практикувати підбір на слух знайомих естрадних мелодій і транспонувати їх по пам'яті. У розвитку внутрішнього слуху виділяються два етапи. Перший – початковий, пов'язаний з вокальним і руховим апаратом, без якого неможливо встановити наявність музичної уяви і запам'ятовування. Наступний, вищий етап, – здатність вільно оперувати музичними уявленнями. Розвиток внутрішнього слуху вимагає систематичної роботи. Він починається з роботи над фразою [4, 58].

На початковому етапі навчання необхідно досягти здатності сприймати на слух інтервали, акорди, ступені ладу розрізнати їх у живій мелодії. Для розвитку внутрішнього слуху важливе також запам'ятовування невеликих творів, що потребує чіткого уявлення про елементи форми (для цього необхідний аналіз фраз і речень, мелодичної побудови).

Результативним у розвитку музичної пам'яті і внутрішнього слуху є читання і запам'ятовування тексту без інструменту. Це можуть бути прості пісенні мелодії.

Знання гармонії, внутрішнє відчуття метро-ритмічної пульсації, розвинений внутрішній слух є необхідними передумовами особливого виду художньої творчості, при якому твір з'являється у процесі його виконання – імпровізації. Для роботи над естрадними творами необхідне володіння прийомами імпровізації. Її елементи можуть використовуватись студентами, що мають схильність до вільного музичного виконання і підбору мелодій на слух. Підбір мелодій на слух – початковий етап мистецтва імпровізації. По мірі оволодіння фортепіанною технікою студенти вільно імпровізують на теми відомих естрадних мелодій за допомогою особливих прийомів виконання (це стосується ритму, гармонії, зміни мелодії, музичних малюнків) [15, 22].

Імпровізація збагачує твір, а іноді навіть змінює його жанр.

Для вільного імпровізування необхідні творча фантазія, особливе відчуття метро ритму, музична пам'ять і слух.

МУЗИЧНА ПАМ'ЯТЬ

Проблема якісного і швидкого запам'ятовування матеріалу музичних творів привертала увагу як педагогів так і провідних виконавців. Пам'ять стала предметом вивчення не тільки психології та педагогіки, а й емпіричних та наукових досліджень у галузі методики викладання гри на музичних інструментах, оскільки вона – одна з складових частин триади провідних музичних здібностей. Узагальнюючи багатоаспектні психолого-педагогічні дослідження процесу запам'ятовування музичної інформації у традиційній методиці розвитку майстерності гри піаністів ми констатували таке:

- музична педагогіка має певні наробки того поліпшення процесу запам'ятовування матеріалу на основі всі методологічних теорій пам'яті крім її структурного розчленування за специфічними функціональними рівнями та часом збереження інформації; [18, 47]

- у виконавській діяльності інструментів застосовуються всі види музичної пам'яті, незалежно від того, що існують розбіжності в їх класифікації. Ствердження про предметне і операційне відображення сформоване стійким слідом в пам'яті сприйнятої інформації, повністю знімає практичну значимість дослідження проблеми неоднозначного тлумачення кількісного та якісного складу видів музичної пам'яті;

- відповідно до методологічної платформи класифікації видів пам'яті за засобом запам'ятовування, у процесі роботи над творами застосовується не тільки довільне та мимовільне засвоєння музичної інформації, а і змішане;

- на сьогоднішній день відсутня чітка методика визначення оптимальної величини змістовних одиниць музичної інформації для довільного запам'ятовування; [19, 13]

- навіть дрібні одиниці нотного тексту, які визначаються для повторення з метою якісного запам'ятовування та надійного відтворення, повинні мати закінчену або відносно закінчену думку;

- для якісного і тривалого засвоєння музичної інформації необхідно поступово збільшувати проміжки часу між повторенням, оскільки швидкість її забування більша при заучуванні „нового” матеріалу;

- інтенсивність музичного у явленні, емоційного переживання та захоплення красою твору /епізоду/ з кожним повторенням підряд,

послаблюється, що призводить до зниження активізації процесу запам'ятовування відповідної інформації;

– застосування методу підвищення чіткості рухів з посиленням звучності сприяє активізації слухової активності інструменталістів і якісному запам'ятовуванню м'язових дій. Проте, кількісне його зловживання заважає формуванню виконавської легкості та віртуозності, оскільки таке розчленоване сприйняття інформації важко об'єднується в глобальні одиниці;

– для підвищення якості засвоєння та надійності відтворення нотного тексту твору необхідно застосувати метод заучування на пам'ять по епізодах та окремих горизонтальних і вертикальних лініях його музичної „тканини”;

– у традиційній методиці навчання грі піаністів зовсім немає ніяких рекомендацій щодо раціональної організації ланцюжкової послідовності опорних пунктів, зчіплювання розчленованих однотипних текстових і виконавських компонентів у глобальні інформаційні одиниці [13, 24].

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1971.
2. Артемов К.Х. Незабываемое. Воспоминания, очерки и статьи. – М.: Музыка, 1972.
3. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. – М.: Просвещение, 1964.
4. Беркман Т.Л. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1977.
5. Голубовская Н. Искусство педализации. – М.: Музыка, 1974. – Изд. 2-е.
6. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Ленинград: Музыка, 1985.
7. Горіна Л.І. Специфіка роботи студентів в класі ансамблю: методичні рекомендації. – Рівне: РДГУ, 2009.
8. Йовенко З.Н. Общее фортепиано, вопросы методики. – К.: Музична Україна, 1989.
9. Коган Г. Избранные статьи. – М.: Госмузиздат, 1972. – вып. 3.
10. Коган Г. Работа пианиста. – М.: Госмузиздат, 1963.
11. Колмер Дж.Л. Становление джаза. – М., 1984.
12. Клинин С. Эстрада: проблемы теории и методики. – М., 1997.
13. Кашкаданова Н. Мистецтво викладання музики на клавішних інструментах. – Тернопіль, 1998.
14. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М., 1977.
15. Милиг Б. Воспитание ученика-пианиста. – К.: Музична Україна, 1977.
16. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. – М.: Советский композитор, 1983.
17. Панасье Ю. Истории подлинного джаза. – Ленинград, 1978.

18. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста: Методическое пособие. – М., 1989. – изд. 2-е.
19. Фейшн М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М.: Музыка, 1975.
20. Халпин Б. От популярных песен к классической музыке. – М., 2004.
21. Хилл Б. Самоучитель игры на фортепиано. – М.: Музыка, 2004.
22. Шукайло В.Ф. Педалізація у професійній підготовці піаніста. – Харків: Факт, 2004.
23. Ярмак Т.М. Загальне фортепіано. Теорія і методика навчання. – Рівне: РДГУ, 2005.

Методичне видання

ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО

Методичні рекомендації

*Для студентів спеціальності 6.020204 „Музичне мистецтво”
Спеціалізацій: „Комп’ютерно-електронна музика”,
Естрадний спів”, „Музичне мистецтво естради”*

Укладач:

Ж.Ю. Даюк, викладач кафедри естрадної музики РДГУ

Відповідальний за випуск:

*О.В. Калустян, професор, заслужений діяч мистецтв України,
член Національної спілки композиторів України,
завідувач кафедри естрадної музики РДГУ*

Комп’ютерна верстка та макет *Вікторії Кравчук*

Підписано до друку 24.06.2010 р. Замовлення № 332/2.
Формат 60x84. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. – 1,1. Наклад 100 примірників

Редакційно-видавничий відділ
Рівненський державний гуманітарний університет
33028, м. Рівне, вул.С.Бандери,12

ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО: Методичні рекомендації /
Уклад. Ж.Ю. Даюк. – Рівне: РДГУ, 2010. – 23 с.

ББК 85.315.42р.
УДК 786.2(07)