

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра музично-практичної підготовки

**Гордійчук Л. В**

**САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ НАД  
МУЗИЧНИМ ТВОРОМ: ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА МЕТОДИ**

*Методичні рекомендації для студентів  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво» з дисципліни «Спеціальний  
музичний інструмент. Фортепіано»*

Луцьк  
«Надстир'я»  
2017

УДК 78.0.616.432.378  
ББК 85.315.4+74.484  
Г 67

*Рекомендовано до друку науково-методичною радою  
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки  
(протокол № 2 від 18 жовтня 2017 р.)*

**Рецензенти:**

**Шиманський П. Й.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-практичної підготовки факультету культури і мистецтв СНУ імені Лесі Українки;

**Ігнатова Л. П.** – кандидат музикознавства, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв СНУ імені Лесі Українки.

**Гордійчук Л. В.**

**Г 67 Самостійна робота над музичним твором: основні етапи та методи : методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» з дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» / Л. В. Гордійчук. – Луцьк : Надстир'я, 2017. – 28 с.**

В методичних рекомендаціях «Самостійна робота студентів над музичним твором: основні етапи та методи» обґрунтована методика роботи над музичним твором, яка спрямована на вдосконалення професійної майстерності студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Проаналізовано методичну літературу, праці провідних піаністів-педагогів щодо закономірностей, методів та етапів творчої роботи над музичним твором. Запропоновані поетапні завдання та методи самостійної роботи студентів-піаністів. Представлені форми контролю, етапи самостійної роботи, рекомендації і поради щодо складання анотацій та аналізу музичного твору.

Рекомендовано студентам спеціальності 025 «Музичне мистецтво» та викладачам фортепіано мистецьких навчальних закладів.

УДК 78.0.616.432.378  
ББК 85.315.4+74.484

© Гордійчук Л. В., 2017

© Східноєвропейський національний  
Університет імені Лесі Українки, 2017

*Майстерність музичного виконавства трактується як досконале інтонаційно-технічне володіння усіма засобами вираження змісту музичного твору на рівні естетики емоційно-художнього мислення відповідної епохи.*

**М. Давидов**

В структурі фортепіанної інструментально-виконавської підготовки, самотійна музично-творча робота студентів є одним з видів професійної діяльності та вдосконалення, важливою складовою творчого становлення майбутнього фахівця. Самостійна робота студентів над музичним твором має за мету розвиток технічних умінь та навичок, формування художньо-естетичного сприйняття музичних образів, здатностей до творчої самореалізації та створення яскравої індивідуальної інтерпретації.

Самостійна робота студентів над музичним твором передбачає одночасного і поступового засвоєння змісту, форми, художньо-виражальних елементів музичної мови, логіки формування змістовної образності та виконавської технології у відповідності до жанрово-стильових особливостей. Якісне виконання студентом цих завдань в значній мірі залежить від засвоєння комплексу теоретичних знань і виконавських навичок у роботі на основних етапах вивчення музичного твору (початковому, виконавсько-технічному, художньо-творчому) та вмінь організувати процес самотійної роботи. Разом з тим, оволодіння виконавською технікою пов'язане з психологічними особливостями студента, його обдаруваннями, волею, особистісно-ціннісним ставленням до виконуваного твору, рівнем музичного і загально-художнього розвитку, особистісним потенціалом, музичною ерудованістю, організацією процесу самопідготовки та раціональним використанням часу.

Самостійна робота студентів як вид навчальної діяльності спрямована на продуктивне вдосконалення виконавської техніки, перспективу успішного художнього виконання твору та розвиток професійної майстерності. Вона складається з самотійного опрацювання твору, ескізного вивчення, написання художньо-аналітичної анотації на музичний твір, проведення порівняльного аналізу виконавської інтерпретації піаністів, підготовки до інструктивно-технічних модулів та концертного виконання.

На індивідуальних заняттях зі спеціального музичного інструменту фортепіано студент опановує технічні прийоми виконання твору, а в самостійній роботі – закріплює, удосконалює, виробляє властиві тільки йому способи «рухоззвуку», артикуляції, педалізації, як основи художньо-змістового відтворення нотного тексту. В процесі самостійної роботи студенти аналізують ідейно-семантичні, конструктивні, технологічні і художньо-виражальні особливості музичного тексту, що допомагає у створенні власної інтерпретації музичного твору та виражається в рівні їх фахової підготовки.

Самостійна робота студентів над музичним твором – це об’ємний, різноплановий, багатогранний процес розвитку музичного продукування, який передбачає оволодіння різними елементами фортепіанної техніки (теоретичними, технічними, художніми), збагачення виконавського досвіду на основі його підпорядкування виконавсько-артистичній волі, пізнавальній, емоційній, творчій сфері студента-піаніста в процесі ознайомлення з жанрово-стильовими особливостями сприймання, формотворення, звуковидобування.

Методи, закономірності та етапи творчої роботи над музичним твором розглядалися у працях науковців, педагогів фортепіанного мистецтва: А. Алексєєва, А. Віцінського, Т. Воробкевич, Н. Голубовської, Й. Гофмана, Г. Когана, Б. Міліча, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, С. Савшинського, С. Фейнберга, Г. Ципіна, А. Щапова та інших [2, 6, 7, 10, 11, 17, 26, 27, 29, 32, 34, 35, 38].

В історії і практиці фортепіанної підготовки склалися два підходи до процесу роботи над музичним твором: поетапний та цілісний. Досвідчені музиканти користуються останнім, залучаючи свій технічний та художньо-виконавський досвід, набуті уміння, навички та виконавські засоби передачі стильових та жанрових характеристик твору. В навчальному процесі та самостійній роботі студентів рекомендується використовувати поетапний, структурний метод вивчення твору. Знані педагоги-піаністи утверджують своє бачення щодо визначення етапності в роботі над музичним твором.

К. Черні назвав етапи роботи над музичним твором «розбором, технічним засвоєнням, художнім оздобленням» та визначив завдання кожного етапу. При «розборі» детально засвоюється нотний текст, «чисто і правильно» виконуються «потрібні ноти і знаки», підбирається та вивчається аплікатура. Розучування ведеться у повільному темпі. На етапі «технічного засвоєння» піаніст поступово

долає « усі зупинки і спотикання», твір програється без перерви, кожного разу усе швидше, доки не буде досягнуто передбачуваного автором темпу. «Художнє оздоблення» передбачає дотримання усіх динамічних відтінків, вказаних артикуляційних і агогічних нюансів на основі художнього аналізу змісту твору [36].

Образний підхід щодо етапів розучування музичного твору запропонував в своїй педагогічній роботі «Про фортепіанне мистецтво» французький музикант А. Корто, який визначив своє бачення роботи над засвоєнням художнього змісту через охоплення форми твору на різних етапах праці над ним: на-першому, як авіатор, що оглядає місцевість з висоти польоту, так піаніст «злітає», щоб побачити загальні контури «місцевості» та «рельєфу» у музичному творі, на-другому, зійшовши з висоти, як подорожній, пішки обходить усю «місцину», щоб роздивитися, відчути і запам'ятати її до найменших деталей і особливостей; на-третьому, знову піднімається у вись, щоб побачити загальну картину твору, але тепер вже з добре усвідомленими впорядкуваннями [19].

На першому і третьому етапах твір охоплюється в цілому, на другому – відпрацьовується звукове туше, ритмічні та артикуляційні деталі, елементи фортепіанної техніки, формуються епізоди та розділи музичної форми. Такий шлях засвоєння твору – від загального до часткового, і від часткового до загального, формує логіку художнього мислення, створює простір для самовираження. Перший етап роботи А. Корто вважав прерогативою розумової праці і радив учням починати з письмового аналізу, що здатен стимулювати уяву через залучення широкого кола образних асоціацій. Вони в свою чергу активізують слухове сприйняття відповідного характерного звукового туше, адекватного стилю і поетичної ідеї музики. Робота над художньо повноцінним фортепіанним звуком, який відповідає інтонаційному втіленню думок і почуттів та максимально наближений до співацького голосу, наділений мовною виразністю, а іноді – декламаційністю, що є основним на всіх етапах самостійної роботи над музичним твором.

Вимоги до студента-піаніста засновані на глибокому причинно-наслідковому аналізі елементів фортепіанної техніки, асоціативному характері образного мислення, логіки художньої уяви. Основою авторської концептуальної методики роботи над музичним твором є музикознавчий виконавський аналіз і узагальнення змісту. Його позицію підтримують багато музикантів.

А. Віцінський представив ці етапи як початкове формування музичного образу, технічне оволодіння твором, виконавська реалізація музичного образу [6], Г. Гінзбург – «зародження образу, елементарна робота, пристосування»[8]. Проте, А. Щапов визначив чотири стадії роботи над твором: початкова – попереднє ознайомлення, «рання серединна» – структурно-епізодична, «пізня серединна» – цілісне оформлення музичного тексту, заключна – досягнення сценічної готовності [38].

С. Савшинський визначив наступні етапи роботи над музичним твором: стадія вгравання, стадія пошуку шляхів і вирішення технічних завдань; стадія тренування; стадія шліфовки і збереження знайденого. Він вважав, що сприйняття музики має бути найпершим, тому художній та виконавський аналіз твору виносився на другий етап [32].

Найбільш детальну класифікацію роботи над музичним твором запропонувала угорська піаністка М. Варро, означивши п'ять стадій його засвоєння. *На першій* – піаніст інтуїтивно осягає настрої, стиль, характер п'єси, охоплюючи її зором, або розбираючи за інструментом. *На другій* – враження поглиблюється через проведений аналіз форми твору. На цій стадії встановлюється темп і починається вивчення напам'ять. *На третій* стадії продовжується вивчення напам'ять, робота ведеться в повільному темпі. Основна увага приділяється детальному аналізу та добротному засвоєнню усіх елементів фактури нотного тексту, *Четверта стадія* присвячена роботі над характером звуку, пошуком відповідного звуко руху (туше), уточнюється динамічний план, педалізація, відпрацьовуються технічно складні місця, твір виконується в необхідному темпі. Після цього етапу робота призупиняється на декілька тижнів. *На заключній стадії* повернення до твору, проводиться аналіз його сприйняття, зіставляється, наскільки художньо-виконавське втілення музичного образу співпадає з початковим першим враженням та відтворенням стилю композиторського письма. Закріплюється втілення індивідуальної, особистої інтерпретації даного твору на основі розкриття авторського задуму [12].

При усьому розмаїтті розглянутих класифікацій етапів, форм і способів організації роботи над музичним твором, їх загальним спільним завданням є досконале піаністично-технічне втілення художньо-образного змісту на основі виконавського аналізу нотного тексту та стилю композиторського письма.

Процес вивчення кожного музичного твору має свою методичну схему, яка складається із послідовності стадій роботи над нотним текстом у відповідності з індивідуальними психологічними та піаністично-технічними якостями виконавця.

Разом з тим, поділ на стадії, або етапи, є одним зі способів постановки перед піаністом виконавських завдань та їх розв'язання по мірі оволодіння технічними прийомами та навичками в кожній з них. Одна стадія може переходити в іншу, етапи роботи можуть зливатися, утворюючи наскрізний єдиний процес поступового, взаємозалежного, комплексного розкриття виконавсько-піаністичних особливостей втілення художнього образу.

Метою поетапної роботи над музичним твором є створення композиційної цілісності усього твору на основі визначення ролі і місця кожного його елемента в структурі цілого. Умовний розподіл на стадії дає можливість виконавцю скласти схему, план вивчення твору, визначити важливі етапи цього процесу, зробити узагальнення для подальшої самостійної роботи над іншими творами. Розуміння, на якому етапі готовності знаходиться засвоєння твору, сприяє ефективному, цілеспрямованому, вдумливому вивченню нотного тексту, емоційно-логічному, технічно-досконалому оволодінню художніми піаністичними засобами у відповідності з музичним змістом.

Аналіз вищезазначеної методичної та наукової літератури дозволяє виділити такі основні етапи вивчення музичного твору, що складають єдиний цілісний процес:

- початковий – ознайомлення з твором та його розбір;
- серединний – детальна (фрагментарна) робота над музичним твором;
- завершальний – «збирання» усіх розділів твору в єдине ціле, підготовка до сценічного виступу.

На початковому і завершальному етапах переважає цілісний, узагальнюючий підхід до музичного твору, а на другому етапі – детальний розгляд нотного тексту і його технічне засвоєння.

Мета *першого (початкового) етапу* – ознайомитися з твором, отримати перше загальне поняття про його художню суть, жанрову приналежність, настрій музики, форму, скласти своє емоційне уявлення художніх образів та виробити загальну концепцію задуму виконання. Існують різні способи ознайомлення з твором: без

інструменту та за інструментом. На думку Л. Оборіна, чим складніший твір, тим більше причин першочергово проаналізувати його зорovo [30]. А. Корто вимагав від учнів знайомитися з твором без рояля і, бажано, вивчити його напам'ять, не торкаючись клавіш, а потім записати його по пам'яті [19]. Й. Гофман говорив: « Уся звукова картина твору має скластися в голові до того, як її почнуть передавати руки. Учень надасть собі велику послугу, якщо він не поспішить до клавіатури до того часу, поки не усвідомить кожну ноту, секвенцію, ритм, гармонію і всі вказівки, що є в нотах. Тільки коли пізнаєш музику таким способом, озвучуй її на роялі» [11]. Г. Гульд стверджує, що вивчити фортепіанну п'єсу зовсім не означає багато займатися, проте, якщо декілька тижнів підряд аналізувати партитуру, то вона відбивається в пам'яті настільки міцно, що вже ніколи не зітреться [30]. При такій методиці партитура набувала в голові вигляд рентгенівського знімку, що набагато міцніше, ніж усі тактильні відчуття, що виникають під час гри.

Такі варіанти ознайомлення з твором можливі при високому рівні розвитку внутрішнього слуху і набутій практиці такого виду роботи. Він придатний для талановитих музикантів, проте його переваги реальні і вибір лишається за кожним виконавцем.

Інший спосіб ознайомлення з твором – за інструментом, на практиці теж має декілька варіантів. Вони зумовлені бажанням почути живе звучання музики одразу, побачивши ноти. Ряд музикантів вважають, що грати потрібно зразу у необхідному темпі, можливе ескізне прочитання з нот, для отримання цільного уявлення про твір. М. Грінберг зазначала: «...не починаю вчити, а просто граю – з фальшивими нотами, не точно, тільки для того, щоб уявити собі, чим це має стати» [30]. На думку інших музикантів, знайомлячись з твором, необхідно грати повільно і обережно, щоб почути і усвідомити кожну деталь і одразу визначити засоби її технічного втілення. Перші програвання твору за інструментом, перший етап ознайомлення з твором є коротким. Якщо студент має непогану читку з аркуша, то такий спосіб можливо використати як на заняттях з викладачем в класі, так і самостійно в процесі самопідготовки.

На цьому етапі важливим є емоційний відгук на новий твір, тому що, саме емоційну реакцію вважають головним фактором виконавського прочитання твору. Тому, цілком слушно, прослухати твір, використовуючи аудіозапис, відеозаписи на електронних носіях декількох виконавців, порівняти виконавські інтерпретації, на основі



яких утворюються конкретні емоційно-образні асоціації, розгорнуті поетичні картини, яскраво-предметні, цілісні враження візуального рівня. Для того, щоб уникнути копіювання і сформувати власну виконавську інтерпретацію, звернення до виконавських зразків інших музикантів можливо також відкласти на пізніший час, наприклад, на завершальний етап роботи над твором.

На етапі ознайомлення піаніста з музичним твором, провідну роль відіграють навички орієнтації в нотному тексті, уміння читати з листа (дозволяється спрощення фактури, пропуск технічно складних елементів). При першому прочитанні твору за інструментом, студент отримує загальне відчуття художнього змісту через сприйняття форми, охоплення фактури, особливостей метро-ритму, аплікатурних формул, штрихів та формує свою первинну виконавську концепцію інтерпретації твору у відповідності з стилістичними, жанровими, формотворчими ознаками. Перше знайомство з твором триває недовго і переходить у стадію розбору тексту, вдумливого вивчення та точному виконанню авторських вказівок.

Індивідуальне втілення виконавського задуму починається з детальної роботи над кожним фрагментом побудови музичної форми, де вирішуються завдання інтонаційно-мелодичної виразності, елементів ритмічної структури, особливостей формотворення, стилістичних ознак у піаністично-технічному, образно-художньому відтворенні авторської ідеї. Професійний розбір тексту складається з метро-ритмічного, інтервально-інтонаційного, ладо-гармонічного та художньо-образного аналізу кожного елементу фактури. Починається детальна проробка твору: визначаються інтонаційно-сміслові логічні опорні тони, виявляються складні виконавські елементи фактури, підбирається зручна аплікатура, в повільному темпі засвоюються незвичні виконавські рухи. На цьому етапі продовжується усвідомлення мелодичних, гармонічних і фактурних особливостей твору, встановлюється його тонально-гармонічний план, в рамках якого здійснюється розвиток художнього образу. Звертається увага на осмислене фразування, його сприйняття в розвитку та інтонаційно-виразовому змісті, встановлюються цезури, обирається відповідна аплікатура у функціональному взаємозв'язку партій обох рук. На етапі розбору, можливо починати вчити твір напам'ять, при умові професійного його розбору. Можливо поєднувати гру з нот і гру напам'ять, чергувати епізоди. Це допомагає вдумливо, уважно і детально осмислювати і запам'ятовувати кожен елемент фактури

музичного твору, вслуховуючись в мелодію, гармонічні фігурації, усвідомлюючи логіку послідовності розділів форми твору.

*Другий етап (серединний)* в розучуванні музичного твору є самим тривалим. Його метою є піаністичне, технічне оволодіння твором, відбір та опрацювання всіх елементів нотного тексту, засобів виразності, необхідних для реалізації його художнього змісту, засвоєння фактурних особливостей та логіки побудови твору. «Лише тоді, коли тобі буде зрозуміла форма, буде зрозумілим зміст» – це одна з порад піаністам Р. Шумана [37].

Тому, визначення форми твору, усіх засобів музичної виразності, що відповідають настрою музики, створюють необхідний художній ефект (широке трактування форми), складає основне завдання цього етапу роботи над музичним твором, його емоційно-смісловий та піаністично-технічний аналіз. Він визначає напрямок практичної роботи над елементами фактури твору: мелодією, гармонією, ритмом, підголосковими та поліфонічними комплексами, виконавськими штрихами та педалізацією. Твір можна умовно поділити на частини: розділи, епізоди, періоди; мелодичну лінію – горизонталь, в якій визначаються інтонаційно-мотивні зв'язки, специфіка побудови фраз та їх розвиток в процесі розгортання твору, та гармонічну лінію – вертикаль, яка характеризується типом гармонічних фігураційних побудов, метро-ритмічною основою акордових структур, їх значенням в колористичному, тембровому забарвленні фортепіанного звучання.

Робота над *фразуванням* на цьому етапі набуває особливого значення для розуміння і відтворення формотворчих ознак у передачі змісту музичного твору. В роботу над фразуванням входить також вироблення наспівності та виразності мелодії, штрихової відповідності стилю у мотивних побудовах, відчуття цезур і пауз в загальному розвитку звукової перспективи музичної тканини. Практична робота зводиться до пошуків відповідного звукового туше, способу звуковидобування, як засобу художньої виразності і технічної вправності. Увага приділяється інтонаційному осмисленню музичного тексту, точній артикуляції штрихів, що вимагає від виконавця великого обсягу слухового контролю, концентрації уваги та піаністично-виконавської волі. Для визначення емоційного забарвлення основних тем твору, ефективним є проспівування мелодій, інтонування голосів – в поліфонічних структурах. Виробленню виразної мелодичної лінії сприяє застосування методу

проспівування. Мелодичне інтонування особливо ефективно в роботі над п'єсами кантиленного характеру, де потрібне наспівне, виразне виконання. Також, можливо застосовувати методи диригування: сприйняття мелодичної інтонації, характеру музики через жест, ауфтакт, із зазначенням цезур, моментів дихання між фразами та ін..

*Динаміка* (зміна сили і гучності звучання) є одним з важливих виразових засобів, що допомагають передати загальний характер музики, її емоційну змістовність, колорит. Вміле використання динаміки підкреслює конструктивні особливості форми твору, по-різному поставлені логічні акценти у фразах кардинально змінюють смислове звучання музичної побудови. Найтонші відмінності сили гучності характеризують індивідуальний піанізм кожного виконавця. Навички і вміння використання педалі, регістрових і тембральних елементів фактури, типу оздоблення музичної тканини твору та зміна формули загального руху в пасажних або акордових послідовностях допомагають піаністу створити ефект аналогічний динамічній зміні сили звучання. Динамічний контраст може утворити і своєрідний ритмічний малюнок, або характерний артикуляційний штрих, що виділяє будь-який голос із загального звучання. Шкала динамічних градацій безмежна. Її виразна багатогранність і різноманітність залежить від тонких деталей сприйняття образного змісту та виконавської майстерності піаніста. В пошуках колористичних нюансів звукового забарвлення слід виходити з природного звучання інструменту, особливостей його механічної будови, акустичної специфіки приміщення, де виконується твір та підпорядкування стилю авторської музичної мови.

Музичний твір характеризується не тільки мелодичною виразністю, динамічною контрастністю, але і способом розгортання в часі, співвідношенням вартостей ритмічного малюнку на основі рівномірної пульсації, засобами акцентування. Визначення *ритму*, як головного життєдайного елементу в розгортанні художнього образу, потребує уваги піаніста до розвитку музично-виконавської вправності та моторики, скоординованості рухів для відтворення художнього метро-ритму: організованої в часі, емоційно насиченої, образно-змістовної музичної мови. В роботі над музичним твором метроритм, темпоритм, агогіка, синкопа, пауза – все це чинники, яких об'єднує спосіб організації звуків в часі. Розвиток ритмічних навиків, відчуття ритмічних рисунків, комбінацій метро-ритмічних фігур, почуття ритмічних характеристик певних музичних стилів, розуміння

специфічних рис сприйняття фортепіанного твору через ритмічну організацію його звучання є визначальним при створенні інтерпретації твору у розумінні його виразово-сислової суті. Методи роботи над музичним твором диригентським способом будуть ефективними в роботі над творами великої форми, де потрібно зберегти єдність темпу, метричної пульсації, або уявно продовжити відчуття енергійної пульсації на паузах і довгих тривалостях.

Г. Нейгауз писав, що поняття «піаніст» включає в себе поняття «диригент» і радив при вивченні твору, для оволодіння його «ритмічною структурою, організацією часового процесу, чинити так, як чинить диригент з партитурою: поставити ноти на пюпітр і продиригувати твір від початку до кінця»[29].

Ритміка завжди пов'язана з певним викладом музики: поліфонічним, гомофонно-гармонічним чи змішаним. Дотримання характерних стильових рис ритміки та особливостей її індивідуального використання в творах окремого композитора сприяє формуванню виконавської піаністичної *техніки*.

«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 музичним завданням техніка не може існувати», – пише у своїй книзі «Робота над фортепіанною технікою» Є. Ліберман [20]. Техніка є основою будь-якого мистецтва. Фортепіанна техніка – це сума вмінь, навичок, прийомів гри на роялі, за допомогою яких піаніст досягає необхідного художнього та звукового результату для якісного, образно-змістовного виконання музичного твору. Технічне втілення художнього задуму ґрунтується на розумінні та відчутті стилістичних особливостей, характерних ознак жанру, особливостях метро-ритму і встановленні основного темпу. В кожній технічній роботі має бути присутній уявний слуховий зразок, до якого треба прагнути, втілюючи загальне бачення твору в цілому і в деталях. Різноманітність видів техніки, що використовується у фортепіанній літературі, потребує спеціальної систематичної роботи над їх формуванням та розвитком. Цей процес триває все життя музиканта. С. Савшинський визначає два шляхи розвитку техніки: заготовка елементів «впрок» і, одночасно з цим, подолання технічної складності «по ходу» виконання твору, в процесі їх виникнення [31]. Інструментальна техніка, з позиції музичної психології, – це операційно-технологічний комплекс складних дій, рухокомплексів,

підпорядкованих змісту, композиторському стилю та жанровим особливостям музичного твору.

Виконавська техніка характеризується як звукорух, що відповідає звуковій уяві піаніста, яка виникла на основі моторики музично-ритмічного сприйняття твору. Рухово-моторний аспект піаністичної діяльності традиційно визначальний у навчальному процесі, йому приділяється основний час як в аудиторних заняттях, так і в самотійній роботі студента. Проте, існують інші аспекти піаністичної техніки: художньо-естетичний, анатомо-фізіологічний та психологічний аспекти. Ці сторони обдарування піаніста при роботі над технікою, як правило, залишаються поза його увагою. Для досягнення майстерності піаністичного виконання необхідне поєднання цих двох рівнів технічної підготовки. Такий процес можливий при цілеспрямованій роботі над фактурою твору.

Поліфонічність, «багаторівневість» фактури – характерна риса фортепіанної музики. Завданням піаніста є виховання здатності до осягання усіх рівнів музичної тканини твору, визначення їх виразового значення у розвитку художньої ідеї твору та у композиційній будові форми твору. Оволодіння виконавською технікою слухового контролю музичної тканини, вирізнення акордових послідовностей та гармонічних тембрових забарвлень формує *емоційну* культуру виконання.

Метою технічної роботи студента є *розвиток автоматизму* піаністичних рухів. Він досягається поетапною роботою, яка розпочинається з аналізу нотного тексту, визначення характерних рухів, що відповідають художньому задуму твору, опанування всіма необхідними вольовими, дистанційно направленими, лінійно спрямованими елементами рухів, що у наскрізному виконанні твору створюють комплексний звукорух. Г. Нейгауз визначає найважливішим технічним завданням оволодіння звуком, «вироблення звукового туше», як «матеріалізації образу» музичного твору. Він визначає важливе значення ритму у виробленні технічних прийомів виконання, які називає «часозвук», об'єднуючи ритм і звук як неподільні змістовні величини у сприйнятті художнього образу [29]. Весь комплекс піаністичної техніки складається з сукупності виконавських умінь, навичок, знань, які прийнято називати інструментальною технікою що формується тільки в результаті практичної діяльності студента у аудиторних заняттях та систематичній, цілеспрямованій його роботі під час самопідготовки.

Художнє та технічне опрацювання твору включає і завдання *педалізації*. Педаль, як один із засобів музичної виразності у фортепіанному виконавстві, виконує роль звукової палітри, що посилює колористичні і змістовні акценти у творі. При її використанні можливе поєднання окремих звуків, акордів, гармоній, створення гармонічних комплексів. Вона використовується для вирішення композиційних, драматургічних проблем. Існує кілька різновидів педалізації: зв'язуюча, запізнююча, звукова, ритмічна, гармонічна, напівпедаль, чвертьпедаль. Застосування того чи іншого різновиду педалізації залежить від стилю виконуваного твору, відповідних виконавських завдань, а також акустичних умов. Проте, жодні позначення педалі у нотному тексті, умовні знаки чи слова не можуть визначити міру «дозування» педалі, яка залежить від глибини, точного моменту натиснення ногою, швидкості зняття, фактичного часу її дії, а також самої механіки кожного інструменту. Робота студента з педаллю цілком індивідуальна і вимагає виключно самостійного осягання: відчуття опори, швидкості руху, контроль глибини її натиснення та природного запізнення. Спосіб застосування педалі залежить від характеру музичного епізоду, темпу та відповідних виконавських завдань.

Успіх роботи на цьому етапі розучування твору залежить від вміння працювати фрагментарно, визначення послідовності роботи, виявлення самих складних місць і способів їх подолання. Є виконавські навички і прийоми, якими вже володіє студент, і тому, як правило, технічну роботу він виконує самостійно. В процесі цієї роботи студент може винайти і нові, індивідуальні засоби використання аплікатурних формул, педальної підтримки мелодичних, або гармонічних фігурацій, динамічних градацій у регістрових звучаннях музичних інтонацій. При розучуванні окремих фрагментів рекомендується послідовність виконання технічних завдань: виходячи з фразування, знайти доречний артикуляційний прийом, проаналізувати аплікатуру, метро ритмічні характеристики, динаміку. Для цієї стадії роботи характерне багаторазове повторення окремих елементів твору для пошуку відповідного звуковидобування (туше), артикуляційного прийому, раціонального руху у виконанні пасажних груп, визначення кульмінаційних інтонаційних та динамічних вершин, відпрацювання характерної для твору метро-ритмічної структури.

При повтореннях важливо розуміти мету та завдання: закріплення певного технічного прийому, автоматизація його виконання з обов'язковим покращенням при кожному повторі.

Домашня самостійна робота студента – головний принцип вироблення піаністичної техніки в її широкому розумінні. Закріплення отриманих під час індивідуальних занять з викладачем, знань та навичок відбувається саме в ній. Самостійна робота теж має свої правила. Основне з них – це зосереджене вислуховування кожного елемента форми твору протягом всього часу роботи за інструментом, скрупульозна робота над кожним виразовим засобом: фразуванням, інтонацією, артикуляцією, агогікою, ритмом, тембральною та динамічною відповідністю звучання. В процесі роботи рекомендується змінювати темпи, що сприяє розумінню логіки розвитку музичного матеріалу. Для цього ж корисно змінювати і загальний динамічний рівень звучання, виконуючи те, що повинно звучати піано, – на форте, і навпаки. Можливо, також, артикулювати в зворотній бік – legato замість staccato, або non legato і навпаки. Лише таке детальне вивчення крок за кроком закладає базу для бездоганного музичного та технічного виконання. Детальна і кропітка самостійна робота над елементами фактури музичного твору вимагає концентрації уваги, напруження сил та творчого азарту в досягненні технічної вправності, тому бажано довго не затримуватися на одному технічному завданні, а змінювати їх. На цьому етапі важливо проявити вміння слухати себе, слуховий самоконтроль, самостійність та ініціативу у створенні піаністично якісного виконання елементів твору.

Мета *третього етапу* роботи над музичним твором – його завершене виконавське втілення. До необхідного результату призведуть наступні кроки. Першим з них є зібрання усіх елементів вивченого музичного матеріалу в єдине ціле на основі відчуття лінії мелодичного руху, як довгої фразувальної хвилі, що пов'язана з наскрізним розвитком усього твору. *Фразування*, як виразна вимова музичного тексту, підкреслює основні виражальні елементи кожної побудови музичного твору через тяжіння до логічного центру, інтонаційної вершини на основі моторики метро-ритму та динамічної гучності. Опорний звук в інтонуванні має бути сильнішим і динамічно підсилений, частина мотиву (фрази, речення, частини твору), що йому передуює – динамічно висхідна, а наступна за ним – низхідна. Саме такий рух у мотивах, фразах, реченнях сприяє

виразному виконанню, а у частинах твору – створює другорядні кульмінації, сполучення яких веде до основної кульмінації, тим самим визначаючи наскрізний розвиток художнього образу твору в цілому.

Наступним кроком є «збирання» частин музичної форми за *темпом*. Визначення темпу є важливим моментом у виконавському процесі роботи над музичним твором. Вірно обраний, він сприяє точній передачі характеру музики, невірний – спотворює. Темп обумовлений характером музики, змістом її художніх образів та особливостями музичного стилю. Наприклад, необхідно зберегти єдину темпову характеристику в творах великої форми композиторів-класиків Віденської школи, або при виконанні інструктивних етюдів. У певній мірі темп залежить й від індивідуальності виконавця, адже переконливими можуть бути різні трактування темпу одного й того самого твору. Агогічні відхилення при виконанні музичного твору не повинні призводити до зміни темпу, їх міра обумовлюється розумінням стилю, форми твору, культурою, смаком, емоційністю виконавця. Треба звернути увагу на трактування таких понять, як *a tempo* та *tempo I*:

- *a tempo* означає зупинку того агогічного відхилення, яке щойно мала місце (*ritenuto, accelerando* тощо) та продовження руху у попередньому темпі;

- *tempo I* – це повернення темпу, вказаного на початку твору. Прискорення темпу не повинно супроводжуватися посиленням звука, а сповільнення – його згасанням.

Такі поєднання можливі лише за умови вказівок самого композитора. Цілісному охопленню твору допомагає мислене програвання, вміння почути внутрішнім слухом весь музичний текст, відтворення в уяві піаністичних рухів, м'язових відчуттів.

На цьому етапі роботи над музичним твором завершується його вивчення напам'ять. При детальній емоційно-насиченій та аналітичній праці текст п'єси вивчається напам'ять ніби сам по собі, хоча кожен виконавець має свої способи запам'ятовування: зоровий («фотографічний»), гармонічно-мелодичний (звуковий), тактильно-технічний (автоматичний). Можливе їх змішування, злиття, або різне використання в конкретних епізодах. Вивчення музичного твору напам'ять – це індивідуальний, особистісний процес, який визначається мірою таланту виконавця: розвинутою музичною



пам'яттю, артистичною, художньо-синтезуючою манерою виконання, що базується на досягнутому автоматизмі виконання технічних епізодів. Зазвичай, напам'ять твір вивчається мотивами, фразами, більшими побудовами. Можливе чергування виконання фрагментів з нот з грою напам'ять, окреме вивчення тільки пасажних, або акордових послідовностей, доведення до автоматизму виконання технічно складних елементів окремими руками. Швидкість заучування пов'язані з раціональним розподілом повторень в часі. На думку С. Савшинського, «заучування, яке розподілене на декілька днів, дає більш тривале запам'ятовування, ніж вперте заучування в один день», що дуже скоро забувається [32].

Виконання твору напам'ять, особливо його перша спроба виконання, виявляє ряд прихованих проблем текстового, технічного та емоційно-логічного порядку. Виникає потреба в додатковій корекції педалізації, уточнюються деякі аплікатурні розв'язання, змінюється характер і зовнішній малюнок об'єднуючих рухів при виконанні складних пасажів. Особливу увагу слід приділити місцям «перетину» та зміни окремих епізодів, розділів і частин в музичній тканині твору. Технічні складності виконання та прогалини в пам'яті вимагають повернення до роботи фрагментами. Практично, виконавцю необхідно повернутися до аналітичної роботи (за філософським принципом: аналіз-синтез-аналіз-синтез і т.д.) до отримання правдивого, художньо-змістовного, технічно-досконалого виконання твору. Перехід до етапу цілісного виконання твору та спроба наблизитися до справжнього темпу, повинен «дозріти» у психіці виконавця. Це настає за умови достатньо вільного відтворення напам'ять усього музичного тексту та технічній готовності виконання.

На етапі завершення роботи над вивченням музичного твору треба чергувати різні способи вправлення: виконання усього нотного тексту в темпі, з поступовим збільшенням кількості повторів, повільно, гра окремими руками напам'ять, відтворення звучання в уяві. Потрібно вміти почати грати з будь-якого епізоду в творі; заграти уривок, або весь твір з закритими очима, або на кришці рояля, а при його відсутності – на столі; можливо скористатися методом чергування, коли один такт грається на інструменті, наступний проспівується і т. ін.

Грамотно, послідовно, системно вивчений твір міцно втримує пам'ять і слухова, і рухова, і логічна. Його слід регулярно

повторювати, щоб закріпити в пам'яті. Навіть коли твір добре вивчений напам'ять, рекомендується не полишати нотний текст, знаходити в ньому нові змістовні зв'язки, розшифровуючи логіку композиторського задуму. Повторення твору по нотах має систематично чергуватися з грою напам'ять. При цьому, рекомендується звертати увагу на зв'язки між частинами твору, встановлювати нові залежності характерних елементів фактури. Виконання таких завдань розвиває вміння самостійно застосовувати набуті музично-теоретичні знання на практиці. Уміння кожен раз по-новому сприймати виконавські дії, технічні прийоми в процесі повторення музичного матеріалу, збагачення вражень та художньо-образних асоціацій надасть кожному повторенню вивченого твору ефект новизни. Це сприятиме ефективному запам'ятовуванню і повторенню музичного матеріалу, підготовці до сценічного виконання.

Створений, на цьому етапі готовності, художньо-технічний варіант музичного твору можна записати на аудіо чи відео носії з тим, щоб проаналізувати та внести корективи, провести «роботу над помилками», або затвердити, закріпити створену виконавську інтерпретацію.

Кінцевою метою опрацювання музичного твору є створення піаністом індивідуальної виконавської трактовки, або *інтерпретації*. Успішній реалізації художньо-виконавського задуму сприяють навички аналізу фортепіанного твору, особливостей композиторського письма та індивідуальні якості виконавця: розвинуте музичне та інструментальне мислення, спеціальні піаністичні здібності, вміння, навички, що розкриваються в процесі самобутнього, особистісно-вмотивованого творчого виконання музики. У цьому зв'язку доречно звернутися до висловлювання Я.Мільштейна, який писав: «Розуміння індивідуальних стилістичних рис композитора – ось що, перш за все, необхідне виконавцеві. Кожен стиль, кожен рід музичного твору він має усвідомити, відчути точно й глибоко в індивідуальному вигляді» [27, с.89].

Виконання музичного твору – складний і суперечливий процес. В ньому переплітаються свідоме і інтуїтивне, оригінальне і запозичене, уява і мислення, емоційна захопленість і кропітка праця. Реалізація художнього задуму органічно пов'язана з активним творчим пошуком виразових піаністично-виконавських засобів, що відповідають жанровим та стилістичним характеристикам музичного

твору. В процесі створення власної інтерпретації, піаніст відпрацьовує елементи суб'єктивного відтворення динамічних, артикуляційних, агогічних та педалевих виразово-художніх та піаністично-технічних вимог музичного тексту. Його пошук направлений на розкриття змістовності художнього образу, відповідності авторському задуму та підпорядкований індивідуальній звукотворчій та виконавській артистичній волі.

Підсумком роботи над музичним твором є *сценічне виконання*, що потребує методичної, виконавської та психологічної підготовки. Активний її початок – це пробні виконання твору на етапі його технічної готовності та створення цільної картини відтворення художнього образу.

Завданням пробних виконань музичного твору є розвиток здатності почути, охопити увесь твір і вміння досконало технічно та емоційно-виразно його виконати. Програвання твору мають проходити з відчуттям артистичної впевненості, невимушеності, повною емоційною силою, як на концерті. Уявну присутність слухача, в наступних програваннях, можна замінити на реальну: виконати твір перед однокурсниками, іншими студентами, педагогами, родичами і т.п. Таке виконання вимагає більшої зосередженості, концентрації уваги, ніж одноосібне, або в класі з викладачем. Користь від такого виду виконання у цілеспрямованому відпрацюванні та тренуванні естрадної витримки, самовладання, внутрішньої готовності до гри, зосередженості в процесі виконання твору та реакції на раптові зупинки. Важливим моментом є налаштування на початок гри, готовність до першого дотику до клавіш, направленість внутрішнього слуху на характер, темп, силу звуку та метро-ритмічну пульсацію.

Емоційно-психологічне відчуття неспокою перед сценічним виконанням слід навчитися перетворювати у позитивний емоційний настрій, стан опанування себе, настрою на вдалий концертний виступ. Треба бути впевненим, що невелике хвилювання сприяє активізації вольових зусиль для зосередження уваги, інтуїтивному вибору найкращого варіанту виконання.

Передумовою успішного виконання є відповідний стан готовності твору. Він характеризується об'єктивними та суб'єктивними чинниками. До об'єктивних належить досконале технічне і художнє виконання твору. А суб'єктивні – це індивідуальна здатність піаніста впевнено та невимушено відтворити

музичний зміст на основі набутих навиків, якими треба свідомо оволодіти та ґрунтовної, прискіпливої роботи над кожним елементом фактури твору. Процес підпорядкування автоматичних виконавських дій артистичній, звукотворчій волі потребує постійного тренування. Артистична воля повинна тренуватися на частіших і вдалих концертних виступах [7].

Вдале, емоційно яскраве, осмислене сценічне виконання завжди буде мати позитивне значення для особистості студента-піаніста. Воно може бути оцінене як індивідуальне важливе досягнення і може визначити наступні стадії оволодіння професійною майстерністю.

## **Завдання і методи самостійної підготовки студентів**

### ***Завдання 1 етапу:***

- ознайомлення з твором (відомості про автора, визначити жанр та стиль);
- формування первинного образу твору (визначити авторську ідею твору та логіку її розгортання).

### ***Методи роботи:***

- прослухати або прочитати з аркуша музичний твір;
- ескізне програвання твору;
- провести музично-теоретичний аналіз засобів музичної виразності з позиції характерних ознак стилю та композиторської мови (звуквисотність та використання тембрів інструменту, ладовість, ритміка, аплікатура, штрихи, агогічні позначення);
- визначити форму твору, її структуру, контури форми звукового полотна.

### ***Завдання 2 етапу:***

- детальне опрацювання, вивчення авторського тексту;
- встановлення принципу розвитку музичного матеріалу;
- формування внутрішніх слухових уявлень кожного елементу структур музичного образу;
- досягнення рівномірності та змістовної виразності мелодичної лінії;
- застосування засобів музичної виразності в структурі цілого;
- досягнення рівності та безперервності відтворення музичного тексту.

### ***Методи роботи:***

- визначення та аналіз ладового плану твору;
- дроблення на ланки, їх порівняння і зіставлення;
- визначення основної ритмічної пульсації, «уніфікація ритміки»[31];
- простукування ритмічного малюнку в складних полі ритмічних групах, ритмо-інтонаційних, пунктирних та синкопованих структурах поза інструментом;
- програвання та приспівування (сольмізація) окремих мелодичних голосів, підголосків, характерних інтонацій;
- виділення простого із складного (виділення важливих компонентів структури твору з наступним поступовим їх об'єднанням );
- перебільшене виконання окремих виразових засобів: динаміки, темпу (в бік збільшення та зменшення);
- заміна виду штриха;
- «звук – слово», або підстрочний текст, що виникає з програмності самого твору, або від утворення образних асоціацій з картинами природи, літературними та поетичними опусами, живописними полотнами художників .

### ***Завдання 3 етапу:***

- цілісне виконання твору, об'єднання деталей в єдину структуру;
- розвиток навички перспективного слухового мислення: передчуття, післячуття;
- подолання виконавських звуко рухових складностей;
- поглибити виразність гри;
- розподілення гучності динаміки, уточнення педалізації;
- досягнути єдності темпу при відповідному метро-ритмі;
- виконання твору впевнено на будь-якому інструменті та перед слухачами;
- досягнення рівня «естетичної завершеності» інтерпретації (робота над твором режисерським способом: визначення співвідношення між раціонально-логічним і емоційним).

### ***Методи роботи:***

- пробні програвання твору в цілому (розвиток горизонтального слуху, «передчуття», «післячуття»);
- заняття «в уяві», без інструмента (можна починати з менших частин, поступово об'єднуючи їх);
- залучення диригентського методу роботи, що сприятиме об'єднанню форми твору, відчуттю єдиного ритму;
- співставлення між собою невеликих уривків з різних частин твору сприяє досягненню єдності темпу;
- багаторазове повторення (використовується в роботі з складними пасажними, акордовими рухокомплексами);
- поступове подовження музичної думки (існує два різновиди: поступове подовження вліво, поступове подовження вправо з додаванням до початкової ланки пасажу наступних її епізодів);
- варіанти роботи з текстом твору: ритмічні, силові (повільна гра рівним forte, рідше – piano), артикуляційні (заміна штриха);
- повторність виконання твору через проміжок часу для ефекту наступного виконання, як «вперше»;
- тренування синтетичної здатності поєднання методів роботи: за допомогою цілісного виконання твору за інструментом та занять в уяві – формує в свідомості піаніста «згорнуту», стислу модель виконавської інтерпретації;
- дієвість методу слухового контролю на всіх етапах самостійної роботи над музичним твором, його застосування є основою самоаналізу, критичної самооцінки власного виконання.

Окремої розробки потребують питання підготовки студента щодо сценічного, артистичного виконання музичних творів, рекомендацій до самостійної роботи студентів над виконанням музичних творів різних жанрів, стилів і форм.

## Форми і види контролю самостійної роботи студентів

**Поточний контроль** здійснюється в ході індивідуальних практичних занять на всіх етапах навчального процесу фортепіанної підготовки студента.

### **Види поточного контролю:**

✓ *аудиторний*, в ході індивідуальних практичних занять (твори, що входить у відповідний змістовий модуль і виконується у концертній формі);

✓ *технічний колоквиум* ( виконання інструктивних етюдів, гам, арпеджіо, акордів, що відповідає завданню змістового модуля);

✓ *художньо-виконавський колоквиум* (самостійне вивчення твору у відповідності до вимоги змістового модуля);

✓ *ескізне опрацювання твору* певного жанру і форми, що не входить в модульний контроль (концертне виконання), підготовка його художньо-виконавського аналізу, згідно запропонованої, або самостійно обраної тематики( відомості про автора, характеристика стилю композиторської мови, особливості структури форми твору; яскраві виконавські інтерпретації та інше).

### **Художньо-виконавського аналіз фортепіанного твору**

Художньо-виконавський аналіз фортепіанного твору, що проводиться студентом в класі спеціального фортепіано, може бути здійснений на будь-якому етапі розучування твору. Його завданням є визначення ладово-інтонаційних, метро-ритмічних, образно-художніх, піаністично-виконавських, стильових, жанрових особливостей фактури для розуміння виконавсько-піаністичної сутності твору та технічно-грамотного, професійного його вивчення.

Для студентів вищих музичних навчальних закладів такий вид роботи над музичним твором планується як самостійний. Завдання для самостійної роботи студента може мати і спеціальні напрямки: аналіз музичної мови композитора, структура форми твору, характеристика засобів музичної виразності, стильові та жанрові ознаки у виконавській інтерпретації, та інші завдання. Виконання цих завдань сприяє заглибленню в зміст музичного твору, розуміння його

через всебічну інформацію, що підтримує творче зацікавлення і інтерес до конкретного твору.

Розпочинаючи роботу над музичним твором, насамперед необхідно ознайомитися з творчістю композитора, епохою, історією написання твору, особливостями його стилю, форми і жанру. Музичне виконавство порівнював з другим творінням А. Рубінштейн [30]. Виконавець – співавтор композитора, завданням якого є максимально точно передати композиторську ідею, художній зміст твору, через відповідну систему піаністично-технічних умінь, навичок та знань.

Тому, історико-теоретичний та виконавський аналіз твору, розуміння основних закономірностей та специфіки формотворення, жанрових характеристик, композиторських стильових ознак, дають можливість сформулювати первинне сприйняття художнього образу твору, визначити основні етапи роботи для реалізації художнього задуму та розкриття композиторської ідеї твору, створити план виконавської інтерпретації.

*Додаток 3*

## **ПЛАН АНОТАЦІЇ** **на фортепіанний твір** *(індивідуальний творчий проект)*

**I. «Партитура образів»** музичного твору: інформація про твір;  
– загальні відомості про автора, його стиль;  
– визначення жанру;  
– художньо-поетичний образ;  
– обґрунтування змісту та концепції розвитку музичного матеріалу на основі аналізу фактури твору.

**II. «Партитура звучань»**, або музично-виконавський аналіз:  
– характеристика форми твору (кількість частин);  
– характеристика засобів музичної виразності ( мелодія, ладо-тональний план, гармонічний аналіз, тип фактури, темпи);  
– метро-ритмічні особливості;  
– штрихи, динаміка, артикуляція, агогіка;  
– педалізація, як компонент художнього мислення.



### **III. «Партитура виконань»,** або художня інтерпретація твору:

- сформулювати виконавський принцип: дотримання безперервності розвитку, деталізації, подрібненої періодичності тощо;
- зазначити особливості фразування (дихання, паузи, цезури);
- виділити загальні та частинні динамічні та смислові кульмінації;
- визначення основного інтонаційного «зерна»;
- пошук співвідношень розділів форми на основі визначення ритмо-пульсації, створення ритмічного «каркасу» твору;
- підготовка до концертного виступу (визначення етапів роботи над твором, встановлення термінів технічної готовності, проведення пробних виконань).
- використання звукозапису власного виконання з наступним аналізом;
- пошуки асоціативного ряду музичних образів твору з темами та образами суміжних видів мистецтв, спостереження за природою, психологізація та драматургія фактурних зв'язків у художньо-змістовному відтворенню композиторського задуму.

## Література

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) [Текст] / А.Д. Алексеев // Киев, 1974. – 159 с.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст] / А. Д. Алексеев // М., 1978. – 282 с.
3. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика [Текст] / Л.А. Баренбойм // Т1. М., 2007. – 192 с.
4. Брагина О.Ф. О работе над музыкальным произведением [Текст] / О. Ф. Брагина // Вопросы фортепианной педагогики : сб. ст. / общ. ред. В. Натансона. М. : Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 77–91.
5. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ [Текст] / А. В. Вицинский // М.: Классика-XXI, 2004. – 100 с.
6. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепиано [Текст] / Т. Воробкевич // Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
7. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением [Текст] / Л. О. Гинзбург // М. : Музыка, 1981. – 145 с.
8. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста [Текст] / А.Б. 8. Гольденвейзер // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Сб. 2. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. С. 3–13.
9. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре [Текст] / Й. Гофман // М. : Классика-XXI, 2002. – 192 с
10. Гринштейн С. Великие фортепианные педагоги прошлого (И.Б. Ложье, Ф. Вик, Л. Риман, М. Варро) [Текст] / С. Гринштейн // Изд-во Композитор – Санкт-Петербург, 2004. – 144 с.
11. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. ТЗЗ пособие для студ. высш. учеб. Заведений [Текст] / А.Г. Каузова, А.И. Николаева // М. : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 316 с.
12. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя [Текст] / Н. Кашкадамова // Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. – 344 с.
13. Корыхалова Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе [Текст] / Н.П. Корыхалова // СПб : Композитор СПб., 2006. – 552 с.
14. Коган Г.О работе музыканта-педагога. Основные принципы [Текст] / Г. О. Коган // Вопросы музыкальной педагогики. Сб.статей. Вып. 1. / Ред.-сост. В.А. Натансон. – М., Музыка, 1979. С. 77–84.
15. Коган Г. Работа пианиста [Текст] / Г. Коган // М.: Музгиз, 1979. – 200 с.
16. Коган Г. У врат мастерства [Текст] / Г. Коган // М.: Классика-XXI, 2004. – 136 с.
17. Корто А. О фортепианном искусстве [Текст] / А. Корто // Статьи, материалы, документы. – М. : Музыка, 1965. – 363 с.

18. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом [Текст] / Е.Я. Либерман // М. : Музыка, 1988. – 240 с.
19. Макуренкова Е. М. О педагогике В.В.Листовой [Текст] / Е. М. Макуренкова. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1991. – 64 с.
20. Маранц Б. С. О самостоятельной работе студента-пианиста [Текст] / Б.С. Маранц // Фортепиано, №3–4 2005. М., 2005. – С. 36–47.
21. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано [Текст] / К.А. Мартисен // – М.: Классика-XXI, 2002. – 120 с.
22. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Текст] / К.А. Мартисен // – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
23. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В.В. Медушевский // – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
24. Милич Б. Воспитание ученика пианиста [Текст] / Б. Милич // – М. : Кифара, 2002. – 184 с.
25. Мильштейн Я. И. «Константин Николаевич Игумнов» [Текст] / Я. И. Мильштейн // – М. : Музыка, 1975. – 472 с.
26. Надырова, Д. С. О развитии эмоциональной отзывчивости на музыку при обучении музыке [Текст] / Д.С. Надырова // Инструментальная подготовка учителя музыки; межвуз. Сб. научн. Тр. М. : МГПИ. 1984. –С.72–82.
27. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст] / Г.Г. Нейгауз // М., 1958. –319 с.
28. Пианисты рассказывают [Текст] / Сост., общая ред. и вступ. статья М. Соколова // Вып. 3 – М.: Сов. Композитор, 1988. –176 с.
29. Савшинский С. Работа пианиста над техникой [Текст] / С. Савшинский // – Л. : Музыка, 1968. –108 с.
30. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением [Текст] / С. Савшинский Л. : Музыка, 1964, 186 с.
31. Скорульський М. Елементарні основи фортепіанної техніки школи Г. М. Єсипової [Текст] / М. Скорульський // – Київ, 1970, 120 с.
32. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство [Текст] / С.Е. Фейнберг // – М. : Классика-XXI, 2001. – 340 с.
33. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано [Текст] / Г.М. Цыпин // Учеб.пособие для студентов пед. ин-тов по спец. / № 2119 «Музыка и пение» / – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
34. Черни К. Малая теоретико-практическая фортепианная школа, ор. 584 [Текст] / К. Черни ; пер. с нем. К. Арнольда // СПб. : Гольц, 1842. – 52 с.
35. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов [Текст] / Р.Шуман // М. : МУЗГИЗ, 1979. – 42 с.
36. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники [Текст] / А. Щапов // – М. : Музыка, 1968. – 148 с.

*Навчальне видання*

**Гордійчук Людмила Василівна**

**САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ  
НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ:  
ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА МЕТОДИ**

*Методичні рекомендації для студентів  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво» з дисципліни «Спеціальний  
музичний інструмент. Фортепіано»*

Технічний редактор -  
Верстка -  
Обкладинка - *Людмили Терехової*

Формат 60x84 1/16. Ум. друк. арк. 12,3.  
Наклад 50 пр. Зам 15.

ВОРВП «Надстир'я»  
43016 м. Луцьк, вул. Лесі Українки, 7  
Тел. (0332) 72-20-13.

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 349 від 02.03.2001.