

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ А. С. МАКАРЕНКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Проліски Слобожанщини: педагогічний досвід

**Збірка науково-методичних праць
викладачів дитячих музичних шкіл**

СУМИ 2021

УДК 78.071.1(09)(477)(082)
П78

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка
(протокол №8 від 26 березня 2021 року)*

Редакційна колегія:

Л. Г. Тарапата-Більченко, кандидат філософських наук,
доцент (*головний редактор*);
О. А. Антонєць, кандидат мистецтвознавства, доцент;
В. А. Макарова, заслужений діяч мистецтв України, доцент

П78 Проліски Слобожанщини: педагогічний досвід : збірка науково-методичних праць. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2021. – 116 с.

Збірка науково-методичних праць учителів дитячих музичних шкіл видрукувана у контексті Всеукраїнського конкурсу юних музикантів «Проліски Слобожанщини», присвяченого перебуванню П.І. Чайковського на Сумщині.

Статті узагальнюють педагогічний досвід та висвітлюють новаторські ідеї у просторі початкової мистецької освіти. Автори акцентують увагу на дидактичному та виховному потенціалі музичного мистецтва; особливостях виконавської інтерпретації музичних творів; розвитку творчих та музичних здібностей дитини.

УДК 78.071.1(09)(477)(082)

© Колектив авторів, 2021
© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2021
© ФОП Цьома С.П., 2021

Макарова В.А.

ОБРАЩЕНИЕ К ЮНЫМ МУЗЫКАНТАМ

Дорогие мои юные Музыканты – участники конкурса «Проліски Слобожанщини – 2021». Уважаемые преподаватели, родители, руководители, организаторы. От имени создателей конкурса «Пролісок», основанного в 2002 году коллективом преподавателей факультета искусств (ныне – Института культуры и искусств) Сумского государственного педагогического университета имени А.С. Макаренко, искренне поздравляю Вас с праздником великой Музыки и юношеского Творчества.

Я рада, что идея создания конкурса юных музыкантов, посвященного пребыванию П.И. Чайковского в Украине, родилась именно на Сумщине, где неоднократно бывал великий композитор. Творчество П.И. Чайковского, как гражданина мира, стало поводом для нашего активного общения в сфере исполнительства и музыкальной педагогики.

Иногда кажется, что уходит в прошлое та атмосфера, тот энтузиазм преподавателей, по инициативе которых в 2002 году был основан фестиваль-конкурс «Пролісок». Однако источники культуры неисчерпаемы. В настоящее время «Проліски Слобожанщини» (наследники – ДМШ №1, директор А.Г. Палун) продолжают важную миссию эстетического воспитания юношества, успешно сохраняют традиции, заложенные в начале XXI века музыкантами нашего города и области.

Сегодня радостно отметить, что интерес к конкурсу растет с каждым годом. Юные музыканты имеют возможность общаться между собой прекрасным языком искусства, преподаватели –

обмениваться опытом и вдохновением. Конкурс – это открытие новых талантов, интересные встречи, творческий подъем и новые планы. Конкурс – это индикатор нашей духовности и профессионализма. Ведь музыка – это бескрайняя река, которая течёт через века, увлекая за собой поколения, каждое из которых вливается в этот могучий поток и подпитывает его.

Искренне желаю всем нам сохранять в своем сердце тепло и любовь к Сумщине, брать на себя ответственность за ее будущее. Где бы вы ни были, возвращайтесь с поклоном на эту благословенную землю, которая, как магнит, во все времена притягивает к себе композиторов, художников, поэтов. Самоотверженно служите искусству, ибо вы – ИЗБРАННЫЕ. Желаю творческих успехов и вдохновения. Пусть ваш талант расцветает чудесным подснежником, а конкурс станет трамплином для дальнейшего восхождения на музыкальный Олимп.

Желаю всем здоровья, творческого вдохновения, стойкости в преодолении жизненных испытаний. Верю в неисчерпаемость духовных энергий культуры, непобедимость сил Добра и Любви.

Ваш Друг и Соратник – Валентина Макарова.

****Автор письма – заслуженный деятель искусств Украины; сооснователь и директор Межрегионального фестиваля-конкурса «Пролісок» (2002 – 2015 гг.); доцент кафедры хореографии и музыкально-инструментального исполнительства института культуры и искусств СумГПУ имени А.С.Макаренка; соавтор фундаментальных монографий по музыкальной культуре Сумщины: «І слово в пісні відгукнеться...» (2003), «Гармонія времён» (2013), «Сумщина в судьбах трех генієв (2014).*

Балабан О.Г.

*Лебединська дитяча школа мистецтв
імені народного артиста СРСР Б.Р. Гмирі
(м. Лебедин)*

ЕЛЕКТРОННИЙ ПІДРУЧНИК У СИСТЕМІ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У сучасному інформаційному суспільстві, де переважна більшість людей отримує інформацію з електронних джерел, гостро стоїть питання про роль інформаційних технологій в освітньому процесі у всіх галузях, у тому числі – й у мистецькій освіті.

Одним із важливих засобів навчання, який доцільно сьогодні використовувати в освітньому процесі, є електронний підручник. Актуальність створення бази електронних підручників спонукало Міністерство освіти і науки України у 2018 році видати Наказ «Про затвердження Положення про електронний підручник». У цьому Наказі зазначається, що «Е-підручники мають забезпечувати взаємодію з Національною освітньою електронною платформою через API-інтерфейс» [4]. Тобто у 2018 році МОН України планувало створити «Національну освітньою електронну платформу», на якій би зберігалися та поширювалися електронні підручники з різних навчальних дисциплін. Попри те, що на цей проект було витрачено майже п'ятдесят мільйонів гривень [2], він і досі не реалізований.

Щодо Міністерства культури та інформаційної політики України, до відомства якого належать заклади початкової мистецької освіти, то жодної ініціативи з їх сторони стосовно електронних підручників взагалі не було. Тож проблема створення електронних підручників для закладів початкової мистецької освіти є актуальною та потребує оперативного вирішення, особливо в умовах сучасної невизначеності дистанційного навчання.

Метою статті є обґрунтування необхідності створення електронних підручників для закладів початкової мистецької освіти.

Аналіз актуальних досліджень. Проблемі електронних підручників, їх будові, структурі та запровадженню в освітній процес присвячені праці О.М. Баликіної, Н.В. Кононець, В.М. Гасова, О.О. Гриценчук, О.М. Гуркової, О.Г. Корбута, В.М. Кухарського, О.А. Осередчука, І.В. Пустовалова, Т.В. Яковенка, В.Б. Ясинського та інших.

Однак для мистецької освіти залишилось ще багато питань стосовно цієї проблеми, оскільки вищезазначені науковці не розглядали електронний підручник у системі мистецької освіти.

Перш за все необхідно визначитися з тим, що ми розуміємо під терміном «електронний підручник». На жаль, більшість людей, від яких залежить впровадження та використання цих підручників, не завжди вкладають правильний зміст у поняття «електронний підручник». Деякі викладачі та здобувачі освіти під електронним підручником розуміють електронний аналог друкованого видання. Такий підхід є докорінно не правильним. Більше того, використання такого підходу може згодом привести до занепаду освіти, оскільки в умовах дистанційного навчання електронні копії друкованих видань не є ефективним засобом навчання.

Закон України «Про освіту» [3] дає таке визначення поняттю «електронний підручник»: «електронний підручник (посібник) – електронне навчальне видання із систематизованим викладом навчального матеріалу, що відповідає освітній програмі, містить цифрові об'єкти різних форматів та забезпечує інтерактивну взаємодію ...». Найважливішим у цьому визначенні, на нашу думку, є наголос на інтерактивності. Адже інтерактивність

передбачає інформаційний обмін між здобувачами освіти та електронним підручником. Інформація рухається не в одну сторону, від підручника до учня (як у друкованому виданні), а і в зворотному напрямку, від учня – до електронного підручника.

Функціональними особливостями електронного підручника мають бути:

- можливість його розташування на навчальній платформі з метою повного його використання;
- наявність зрозумілої та логічної навігації;
- наявність блоків контролю за участю викладача та блоків самоконтролю (тести, завдання, тощо);
- наявність інтерактивних вправ, завдань, тощо;
- кросплатформеність – здатність електронного підручника працювати на більшості операційних систем;
- наявність текстового матеріалу, що частково або в повній мірі замінюється аудіо- або відеоматеріалом, що дублює даний текст (*важливими також є вимоги до тексту, адже користувач повинен мати змогу роздрукувати будь-яку частину тексту, скопіювати його та виділити певний фрагмент кольором);
- наявність великої кількості наочного матеріалу: ілюстрації, відео- та аудіофрагменти, 3D моделі, тощо;
- наявність гіперпосилань, що формують цілісну структури підручника та дають змогу розширювати інформаційне середовище зовнішніми джерелами.

Важливим питанням є також форма існування електронного підручника. У Наказі МОН України «Про затвердження Положення про електронний

підручник» зазначається, що «Е-підручник створюється у вигляді комп'ютерної програми» [4]. На нашу думку, більш доцільно створювати електронні підручники на базі вебінтерфейсу із дублюванням офлайн браузером. Вебінтерфейс (*web interface*) – це сукупність засобів, за допомогою яких користувач взаємодіє з вебсайтом або вебзастосунком через браузер. Вебінтерфейс може використовувати значна кількість клієнтів без застосування спеціалізованих програм, з якими можуть виникнути технічні проблеми. У свою чергу, офлайн браузер дозволить здобувачам освіти користуватися електронним підручником без використання інтернет з'єднання.

Прикладом елементів електронного підручника на основі вебінтерфейсу можуть слугувати тренажери з сольфеджіо на сайті artedu.in.ua [1]. Дані тренажери – це програми, написані на *javascript*, що дозволяють всім бажаючим не лише покращити свій слух та теоретичні знання, але й здійснити самоконтроль на основі аналізу результатів, що видає програма. Звісно, такі тренажери не можна вважати повноцінним електронним підручником, але вони є одним з його найважливіших компонентів.

Сподіваємося, що проблема створення електронних підручників стане пріоритетною для всіх зацікавлених сторін і у недалекому майбутньому ми зможемо у повній мірі насолодитися використанням повноцінних електронних підручників, призначених для закладів початкової мистецької освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Artedu.in.ua UPL:
http://artedu.in.ua/Metodychne_zabezpechennia/Solfedzhio-trenazher.php

2. Prozorro. Договір про закупівлю Системи баз даних – код ДК 021:2015 – 48610000-7 UPL: <https://smarttender.biz/ru/publichnye-zakupki-prozorro-dogovory/2107678/>
3. Закон України «Про освіту» UPL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>.
4. Наказ МОН «Про затвердження Положення про електронний підручник» UPL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0621-18#Text>
5. Фармацевтична енциклопедія. Електронний підручник UPL: <https://www.pharmencyclopedia.com.ua/article/2335/elektronnij-pidruchnik>

Бойко С.В.

*Роменська дитяча музична школа
імені Є.Адамцевича (м. Ромни)*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ КАЗОК КОМПОЗИТОРІВ- СУЧАСНИКІВ

Казка – це енциклопедія духовного життя народу, своєрідний заповіт, який передається від покоління до покоління та впливає на духовно-інтелектуальний розвиток людини. Жанр казки яскраво виявляє себе як у літературі, так і у музичному мистецтві. У фортепіанній музиці засновником жанру казки є М. Метнер.

Попри наявність різнобічних досліджень музичної казки, цей жанр недостатньо вивчений у творчості митців сучасності. Між тим, у силу свого глибинного загальнолюдського та національного значення, казка потребує більшої уваги та має посідати чільне місце у педагогічному та концертному репертуарі піаністів.

Мета статті – охарактеризувати особливості інтерпретації жанру казки у творчості композиторів-сучасників.

XXI століття втілило в життя нові музично-виразові засоби, загостило у багатьох музикантів відчуття дійсності. Сучасна музична мова – це якісно новий ступінь розвитку в сфері музичного мислення і способів його вираження. У сучасній музиці підсилилась внутрішня напруга, зросла виразна сила дисонансу, ускладнилась мелодика та ритмоінтонація. Для сприйняття сучасної музики запасу асоціацій із класичної музичної спадщини, традиційної музичної стилістики стало недостатньо. Слух, вихований тільки на класичній мелодиці та гармонії, спочатку рішуче протидіє новій музиці. Отже, сприйняття сучасної музичної культури в значній мірі залежить від формування мистецьких смаків дітей вже на початковому етапі навчання. Велику цікавість у цьому плані викликає область дитячої фортепіанної музики. Більшість творів для дітей програмні, а тим п'єсам, у яких немає явно вираженої програмності, притаманний елемент жанровості.

Сучасна музика володіє рядом особливостей, які є складними для сприйняття. Це і відхід від звичного мажоро-мінору, різноманітна метро-ритмічна структура, незвичні фактура, аплікатура, педаль. Але це не означає, що сучасна музична мова недоступна для дитини, просто вона інша. Л.А. Баренбойм говорив: «Сучасна музика повинна вивчатися паралельно і одночасно з класикою, але, не обганяючи і не випереджаючи її» [1, с.104].

Якщо говорити про деякі закономірності, притаманні сучасній фортепіанній музиці для дітей, то це: ладові та ритмічні особливості, нові прийоми звукозапису, техніки і фактури, нові елементи поліфонії та політональні поєднання. Крім звичних в традиційній музиці мажору та мінору, в сучасній дитячій музиці переважають діатонічні лади та

пентатоніка, а також різноманітні види мажору та мінору зі збільшеними інтервалами, які часто зустрічаються в музиці різних країн. До ритмічних особливостей відносяться складні та змінні розміри.

Один із найбільш розповсюджених елементів – це співзвуччя, які охоплюють ряд сусідніх нот, так звані «кластери». Часто дисонанс розв'язується в дисонанс. До нових прийомів звукозabarвленості можна віднести і «фортепіанні флажолети». Таке звучання досягається коротким і сильним взяттям в низькому регістрі окремих звуків, на які відгукуються відкриті струни (наприклад, «Ехо» С. Губайдуліної). Також у сучасній фортепіанній музиці частіше зустрічається пряма педаль. Фактура сучасних п'єс диктує нові аплікатурні принципи. Всі ці особливості допомагають створити відповідний художній образ, втілити в музиці задум композитора. А якщо говорити про створення образів казкових героїв та втілення в музиці жанру казки взагалі, то всі ці сучасні засоби музичної виразності безумовно стають в нагоді.

Серед сучасних композиторів, які писали музику для дітей, яскравою постаттю є С. Слонімський. Його музика відрізняється «специфічним творчим темпераментом, непередбачуваним, таким, що призводить до неочікуваних поворотів» [4]. Це стосується як задуму, вибору жанру, так і музичної мови. Вражає майстерність музиканта, який умів, залежно від характеру персонажу, бути інтонаційно та стилістично різним і, в той же час, залишатися самим собою, упізнаваним по окремих мелодичних, гармонічних, ритмічних зворотах. М. Рицарєва в своїх працях наголошує на тому, що в музиці цього композитора найбільше приваблює щирість, уміння бачити світ очима дитини, почуття гумору та бурхлива фантазія [4].

Багато творів С. Слоніmsького увійшли до п'ятитомної збірки «Від п'яти до п'ятидесяти». Сама назва вже говорить про універсальність, адже ці п'єси цікаві для виконання як п'ятирічним дітям, так і зрілим майстрам. Серед значної кількості програмних творів, які увійшли до збірки, можна виокремити ті, які пов'язані з жанром казки чи казковими героями. Це дві сюїти-казки: «Принцеса, яка не вміла плакати» та «Король-музикант»; дві ансамблеві п'єси-казки по О.С. Пушкіну: «Казка про мертву царівну», «Казка про рибака і рибку»; «Пісня Русалки», «Вальс Попелюшки і Принца», «Танець Кота в чоботях; дуже популярні сольні п'єси: «Марш Бармалея», «Дюймовочка».

У казках-сюїтах п'єси мають не тільки назву, але й короткий зміст подій, які в них відбуваються. Принадність сюїти як інструктивного матеріалу полягає не тільки в її емоційному, художньому та піаністичному змісті. Сюїта також знайомить учня з різними стильовими ознаками музичних творів. Наприклад, у «Наказі Короля» можна прослідкувати риси фуги. У педагогічній практиці можна реалізувати виконання сюїти як одним учнем, так і цілим класом. На цьому музичному матеріалі можна створити театралізовану виставу, провести концерт-казку.

У гармонічній стилістиці С. Слоніmsького виключну роль у формуванні дисонуючої вертикалі грають секунди і кварта. Чим експресивніша музика, тим активніше влітаються в діатоніку тритони, секунди, септими, до межі загострюючи при цьому акорди, що утворилися. Дослідження М. Рибаревої [4] доводять, що яскрава образність – вагома риса п'єс для дітей С. Слоніmsького. Часто для підсилення виразності композитор застосовує такі прийоми як гра на струнах, виконання ліктями,

кулаком, долонею, висхідні та низхідні глісандо. Також композитор широко використовує гостродисонуючі інтервали, терпкі співзвуччя, секундові «клякси», рухи паралельними квінтами та квартами, складні акорди – кластери, нерегулярну ритміку, змінні розміри, багато акцентів та синкоп. Застосування композитором цих прийомів робить його музику яскраво-образною, привабливою для дитячого сприйняття та піаністично зручною у виконанні.

Серед композиторів-сучасників, які зверталися до жанру казки, Є. Геллер. Його перу належить цикл «Казки Андерсена» (за мотивами казок Г.Х. Андерсена). Твори Є. Геллера достатньо цікаві з точки зору інтерпретаційних моментів. Наприклад, казка «Нова сукня короля» написана у формі рондо. Рефрен – це музичний образ короля, святковий, величавий і, в той же час, іронічний. Іронію передають форшлаг, збільшений тризвук і, немов приказки, зміни регістрів у кінці мотивів.

Казки Андерсена надихнули до написання фортепіанних творів не тільки Є. Геллера. Д.О. Толстой – син відомого письменника О.М. Толстого – серед своїх фортепіанних творів теж має цикл з назвою «Казки Андерсена». Творчість цього композитора не дуже відома, але його твори заслуговують на увагу. В фортепіанних творах повністю відображені його естетичні погляди. Цикл «Казки Андерсена» виник у період творчого розквіту композитора. Особливість циклу полягає в тому, що він присвячений лише казковим героям, причому одного письменника. Не можна не погодитися з Є. Толстою, що «Казки Андерсена» є портретним циклом, цілою «портретною галереєю казкових героїв» [5, с. 256].

Казки, які лягли в основу циклу, – це «Пастушка і сажотрус», «Тінь», «Старий дім», «Снігова королева», «Стійкий олов'яний солдатик», «Дюймовочка». Образний устрій п'єс визначає не тільки вибір казок, але й той підхід, на якому зупиняється Толстой для їх втілення. Автор не намагається передати всі перипетії сюжету. Головним є зосередження на портретних рисах обраного персонажу, його жестах, часом, окремих характерних діях, які зіграли визначальну роль у сюжетному повороті.

Серед композиторів, які звернулися у своїй творчості до казок Андерсена, визнаний майстер дитячої музики Сергій Баневич. Його твори викликають цікавість і вдячний відгук слухачів. Композитор тонко розуміє наївний і водночас серйозний духовний світ дитини, її безпосереднє світовідчуття. Володіючи даром перевтілення, С. Баневич прокладає шлях до дитячої душі через створену ним музику, наповнену чарівними звуками і образами. О. Ляшенко наголошує, що характерною рисою музики для дітей С. Баневича є опора на програмність образів, коли вже в самій назві п'єс закладений шлях до широкого спектру казкових образів, до розвитку дитячої фантазії та емоційної сфери [3].

С. Баневич є автором творів для дітей в різноманітних жанрах, але особливою любов'ю серед музикантів-виконавців користуються його дитячі музично-сценічні твори для фортепіано. У творчості композитора є такі фортепіанні цикли для дітей як «За казками О. Пушкіна», «За казками Г.Х. Андерсена», «Русалочка». Кожна мініатюра, що входить до складу якогось циклу, має свою програмну назву. Внутрішня художня мета кожної з них – не суворе втілення сюжету, а передача невловимих настроїв, характерів та образів.

До циклу п'єс «За казками Г.-Х. Андерсена» входить 14 фортепіанних мініатюр, кожна з яких має свою назву. Композитор створює яскраві музичні картинки з притаманною йому театральністю мислення. Вона проявляється за допомогою особливої виразності точно знайдених інтонацій, образної деталізації фортепіанної партії, різноманітності авторських вказівок характеру виконання штрихів, тонкого динамічного нюансування.

Серед сучасних композиторів, які пишуть твори в жанрі казки, ще можна назвати М. Аргусова, М. Бугайову, А. Матевосяна, Г. Толстенко, М. Фуксмана, В. Ходоша, С. Халаїмова, А. Шпака та інших. Їх твори різні за музичною мовою, за стилем, за змістом, але відрізняються високою якістю музики та професійним композиторським втіленням.

Чарівний, фантастичний світ казки завжди знаходив своє відображення в музиці. Дуже часто композитори як минулих епох, так і сьогодення зверталися до образів казкових героїв. Музика відтворює казкові образи в звуках, додаючи їм яскравої забарвленості. Для цього використовуються всі засоби музичної виразності – від гнучких, вибагливих мелодичних ліній до тембральної різноманітності оркестрового звучання. Музика, основана на казковій образності, звертається до почуттів та емоцій юних виконавців та слухачів, формує музично-образне мислення. Програмність змісту допомагає виконавцю у процесі виконавської інтерпретації твору.

Розкриття художньо-образного змісту сучасної казки, з'ясування засобів втілення художнього образу – це той суттєвий семантично-інтерпретаційний аспект, який має стати підґрунтям успішної виконавської інтерпретації.

Жанр фортепіанної казки є важливою складовою педагогічного і концертного репертуару та об'єктом для подальших досліджень в інтерпретаційній царині інструментального виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград, 1969. 282 с.
2. Иванова М. Инструментальная сказка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2008. С. 70–80.
3. Ляшенко О.Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів. *Мистецтво та освіта*. 1998. № 4. С.54–57.
4. Рыцарева М. Сергей Слонимский. Ленинград: Композитор, 1991. 135 с.
5. Толстая Е.А. Детская фортепианная музыка Дмитрия Толстого: особенности стиля и семантики: диссертация кандидата искусствоведения. Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 156 с.

Верещагіна Т.Д.

*Сумська дитяча музична школа №3
(м. Суми)*

МУЗИЧНО-ВИХОВНЕ ЗНАЧЕННЯ ГРИ В ЧОТИРИ РУКИ

У контексті фортепіанного виконавства та педагогіки завжди існував інтерес до гри в чотири руки, тобто ансамблевої гри. У цьому жанрі писали твори майже усі видатні композитори. Найголовніше з того, що дарує виконавцю камерна музика – це його включення в музичний колектив. Щоб стати частиною цілого, треба вслуховуватися і вживатися в музичний процес. Індивідуальне творче виконання кожної окремої партії об'єднується з іншими в єдине

ціле у співвідношенні динаміки, агогіки, темпу і трактовки. Важливо контролювати якість звучання, ритмічність виконання. Крім того, ми бачимо, що піаніст набуває в ансамблевій грі музичну свободу і гнучкість. Він має не тільки сконцентрувати свою увагу на цілому, частиною якого він є, але й бути постійно насторожі на випадок помилки, для виправлення якої потрібні навички швидкого реагування та імпровізаційності. Загальновідомо, що гра в чотири руки, якщо до неї ставитись як до занять художньої цінності, являє собою ідеальний спосіб навчання ансамблевій грі та має великі дидактичні можливості.

Ансамблева гра є ефективним засобом розвитку піаніста-початківця, до того ж для створення фортепіанного дуету не потрібно особливих зусиль. Партнерами можуть бути два учні одного класу, вчитель з учнем, учень із членом своєї родини.

Зупинимось детальніше на виховному та дидактичному значенні чотириручної гри в класі фортепіано.

Різні партнери. При спільній грі велике значення має вибір партнера. На уроці з учнем зазвичай грає вчитель. Доцільно починати таку взаємодію вже на початковому етапі навчання. Як правило, у п'єсах для початківців перша партія – одноголосна, а друга (для викладача) – містить гармонійну основу та фактурний супровід. Верхня партія має провідне значення і тому вимагає від учня повного звуку, впевненості. Бувають випадки, коли малообдаровані учні звикають до ансамблевого звучання тільки після неодноразових повторів, а при виконанні п'єси повністю підпорядковуються басовій партії. Музично обдарованій дитині дуже подобається роль «примадонни» тому, нерідко, в ансамблі вона грає більш виразно, ніж коли грає сама.

На превеликий жаль, є дуже мало нотної літератури, де б друга партія за рівнем складності була доступна для виконання учнем. Тому треба використовувати кожен можливість для того, щоб мінятися «ролями». Граючи другу партію, учень вчиться супроводу і більш тихому і м'якому виконанню басів. Читання басового ключа в правій руці також спочатку являє собою чималу трудність. Однак найголовнішим у такому єднанні викладач-учень є інтуїтивний музичний вплив, який здійснюється найбільш природнім способом. Так як першій партії зазвичай належить ведуча роль, то учень у музичному відношенні може почувати себе рівним вчителю. Він вчиться слухати, включатися в ансамбль і, під враженням, з більшою відповідальністю виконувати свою сольо-тематичну партію. Багато динамічних і агогічних труднощів (наприклад, великі *crescendo* або невеликі *ritardando*) значно легше виконуються у взаємодії з вчителем, аніж це відбувається при одноосібній грі.

Позитивну роль у розвитку ансамблевих умінь піаніста-початківця може відіграти родина. Найкраще, коли з дитиною постійно грає хтось із членів родини. Переконалим свідченням цього є та радість, яку дітям приносить ансамблева гра, і те бажання, з яким вони займаються. Вони грають свою партію впевнено, ритмічно і легко переборюють незначні «промахи». Дітей може тішити той факт, що дорослі, з якими вони грають удома, теж помиляються, тож треба бути дуже уважним та обізнаним, щоб не втратити свій авторитет.

Психологічний фактор суперництва відіграє важливу роль при ансамблевій грі двох учнів. Партнерами, по можливості, обирають дітей одного віку і однакового рівня підготовки. Оскільки кожному з них не хочеться скомпрометувати себе

перед іншими, то тут виникає щось подібне до таємного змагання, яке є стимулом до більш ґрунтовної і більш уважної гри.

Вивчення творів. Вивчення складається не тільки з того, що кожний з партнерів ретельно і свідомо проробляє вдома свою партію. Це лише попередня умова подальшої ансамблевої гри.

В ансамблевій грі спочатку треба взяти повільний темп, щоб уникнути частих зупинок і перебоїв. Двоє учнів разом розбирають кожне співзвуччя, кожен структурну частину і знаходять їм місце у формі цілого, все найбільш головне повинно виділятися достатньо випукло, другорядне характеризуватися більш тихим звуковим рівнем. З цією ціллю раджу таку вправу: кожен з партнерів грає тільки однією рукою. Можна порадити програти окремо два головних голоси (наприклад сопрано і тенор при паралельному двоголоссі), або ж крайні голоси – бас і сопрано, або теми в різних голосах, або одну мелодію без баса і інших супровідних голосів і т.п.

Кожен із виконавців має уважно і критично вслуховуватися у різноманітну динаміку ансамблю.

Велике значення при грі в чотири руки має також ритмічна точність. Спочатку може допомогти метроном, пізніше необхідно досягти такої синхронності рухів і виконавських прийомів, які забезпечують одночасну і узгоджену гру. Поки п'єса як слід не вивчена, довгі паузи (в декілька тактів) слід тихо рахувати, щоб не помилитися в наступному вступі. До задач спільного тренування відноситься також і точний розподіл педалі. Вона обслуговується головним чином виконавцем нижньої партії. Педальний ефект повинен бути чітко розроблений, тому що із-за невмілого застосування педалі фактура

басової партії, часто досить насичена, може стати ще більш ваговою.

Таке напружене і ретельне вивчення перетворює гру в чотири руки в значно більше, ніж просто музикування.

У музичній літературі є багато оригінальних чотириручних творів (як малої, так і великої форми), які безумовно заслуговують таких інтенсивних занять.

Декілька слів про те, з яких ансамблів слід починати. Якщо діти не знають нотної грамоти, вони все рівно залюбки грають разом з педагогом в ансамблі «з рук». Це може бути приклад, коли основна мелодія проводиться у вчителя, а учень грає всього одну ноту. Але в цьому випадку дитина знайомиться з назвою клавiшi, з діапазоном фортепіано, опановує динаміку, ритмічні закономірності, а також початкові ігрові рухи.

У цей час у дітей розвиваються і звукові уявлення: вони легко імітують звуки баштових годинників, спів зозулі, ефект відлуння, перегуки, тощо. Практика роботи показує, що діти з задоволенням беруть участь у такій формі роботи і знайомляться з клавіатурою фортепіано, назвою звуків і їх ритмічною організацією, а також з елементарними рухами при отриманні звуку прийомом *non legato*. Після того, як діти почнуть грати по нотах, партію учня в ансамблі треба поступово ускладнювати.

Відомий композитор і музичний просвітитель Д.Б. Кабалевський у своїх показових уроках також використовував подібну методику. Всі учні по черзі грали разом з ним уривки з популярних творів – навіть із симфоній, причому їх участь полягала у грі 1–2 нот, які повторювалися.

Гра в чотири руки складає лише невелику частину всієї навчальної діяльності, але ця частина дуже вагома і значна.

ЛІТЕРАТУРА :

1. Готлиб А. Д. Первые уроки фортепианного ансамбля. *Вопросы фортепианной педагогики*. Москва: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 91–98.
2. Самойлович Т. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля. *О мастерстве ансамблиста*: сб. научн. трудов. Л.: ЛГК, 1986. С.12–30.
3. Сорокина Е. Фортепианный дуэт: история жанра. Москва : Музыка, 1988. 120 с.
4. Карпенко Л.В. Фортепіанні дуети. Київ: ДАКККиМ. 2005. 42 с.

Вороновська Н.М.

*Сумська дитяча музична школа №3
(м. Суми)*

УСВІДОМЛЕНА УСТАНОВКА НА ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ ПРИ ПІДГОТОВЦІ ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ

Проблема сценічного хвилювання – одна з найбільш актуальних та важливих у навчанні юних музикантів. У першу чергу – це психологічна підготовка учня до виступу на сцені. Але саме психологічні підходи до її вирішення ще недостатньо розроблені та систематизовані. Такі симптоми, як тремтіння губ, рук, ніг, нездатність зосередитись на виконанні твору, почуття страху перед виходом на сцену – є основними проявами синдрому сценічного хвилювання.

Мета статті – з'ясувати можливості подолання учнем хвилювання перед публічним виступом. Чи існує рецепт від хвилювання? Чи можна управляти ним?

Сценічне хвилювання часто підводить навіть дорослих та досвідчених виконавців. Що вже казати про дітей шкільного віку, коли в них ще не сформовані психологічні методи боротьби з хвилюванням під час виступу на сцені. Як ми, викладачі, можемо полегшити ці важкі моменти перед публічним виступом? Щоб відповісти на це питання, потрібно зрозуміти виникнення страху сцени. Це може бути розуміння того, що десь щось недоучено, не все виходить, може підвести пам'ять.

Тут доречно згадати думку Римського-Корсакова про сценічне хвилювання – воно зворотно-пропорційне якості підготовки [5, с. 244]. Але щоб уникнути збоїв під час виступу, потрібно досконало вивчити твір, виділити складні та проблемні місця, підбираючи необхідні вправи для їх подолання. Наприклад, ми знаємо, що м'язова пам'ять більш стійка, ніж інші види пам'яті, тому необхідно привчати учнів до гри зразу правильною аплікатурою. Переучити неправильно завчену або незручну аплікатуру, змінити незручний спосіб звуковидобування буває складніше, ніж виправити фальшиву ноту чи хибний ритмічний малюнок. Все, що пов'язано з пам'яттю рухів, з роботою м'язів (аплікатура, елементи артикуляції, засоби звуковидобування, пов'язані з градацією сили звуку) потрібно показувати учневі та засвоювати їх з самого початку роботи над твором.

Крім того, існує взаємозв'язок сфери рухів (особливо руху рук) із зоровою сферою. Будь-який рух має в собі зоровий образ, свій малюнок, саме тому може сприйматись та переживатись зором. Розвиток пам'яті рухів удосконалює запас артикуляційних засобів як найважливіших засобів виразності музики (глибока кантилена, сухе маркування, стаккато різного забарвлення, *pop*

legato відносно тривалості ноти та її функції в контексті), що дає можливість уникнути одноманітності під час виконання творів композиторів різних епох та стилів, додає впевненості у виконанні їх на сцені.

Ще допомагає під час розучування твору його розчленування. Ми з учнями розчленовуємо твори, щоб зрозуміти межі фраз, речення, періоду і взагалі всю його форму. Постійно пояснюю учням, що не можна починати вивчення складних або незручних місць у творі з початку нотного рядочку, не звертаючи увагу на те, що це середина фрази або вчити з першої долі, не розуміючи того, що фраза починається з затакту, чи зупинятись перед тактовою рисою, коли фраза закінчується в наступному такті.

Перш ніж грати п'єсу в цілому, потрібно дуже багато чого прояснити в ній. Тільки те, що помічено свідомо, можливо згадати потім, дякуючи особистій волі, на сцені. Тому потрібно пам'ятати про три етапи, які необхідно проходити з учнем, виховуючи юного музиканта: тренування різних типів пам'яті, тренування звичок, тренування виконавських навичок.

Проходженню цих етапів нам допомагає план роботи над твором: попередній огляд музичного тексту та його розвиток від початку до кінця, детальне вивчення та співставлення всіх схожих уривків, після чого ми час від часу працюємо над твором в цілому, окрема робота над складними місцями.

Підготовка до сценічного виступу – це не заучування, а робота над образом, в якому не може бути єдиних стереотипних установок. Існує різний підхід до роботи, і він дуже індивідуальний. Головне

– це зміст, характер та метод, тобто як працювати над твором в процесі підготовки до виступу.

Гра на естраді вимагає певного «запасу міцності». Те що добре вдається вдома, не завжди виходить в класі і вже зовсім інакше може виглядати на сцені. Набір концертної форми вимагає певного часу і в домашніх заняттях повинен носити цілеспрямований характер.

Як пише Г. Нейгауз: «...Я його [твір] буду неодмінно багато разів виконувати у себе вдома, на самоті, так, як ніби я його граю перед слухачами» [5, с. 246].

Починаючи з раннього віку у учнів потрібно виховувати навички сценічної поведінки. Для цього потрібно проводити попередні прослуховування, репетиції з наступним ретельним аналізом. Відпрацьовувати все до дрібниць, до поклонів, вселяючи розуміння що виконавець, незважаючи ні на що, повинен іти до кінця, не опускаючи рук, не «розкисаючи».

У день виступу дуже важливою є атмосфера в сім'ї. Добре, коли близькі люди будуть уважні, спокійні, доброзичливі. Пережити естрадне хвилювання учню допоможуть спостереження за виступами інших учнів, педагогів. Також вихованню артистизму допоможуть відвідування іспитів, конкурсів, фестивалів, концертів, де панує атмосфера творчої напруги. Безпосередньо після виступу обговорювати гру учня не варто. Бурхливі похвали теж недоречні. Дуже важлива спокійна, доброзичлива поведінка викладача зразу після виступу, яка забезпечить учню в подальшому комфортний стан перед наступним виступом.

Варто окремо зупинитись на психологічних проблемах учнів, пов'язаних з типом нервової системи та темпераменту. Так, холерик виконує

захоплено і може зіграти краще ніж на репетиції, але в екстремальних ситуаціях надлишкова емоційність може викликати прискорення, форсування звуку. Критика викликає в нього злість та образу. Сангвінік як швидко «спалахує», так і рано «остигає», тому грає яскраво, та не здатен до глибини. На критику не реагує, швидко забуває образи.

Флегматик врівноважений та працелюбний, але мало емоційний. Зауваження враховує, не сперечається. Меланхолік – мало працездатний, втомлюється швидко, дуже емоційний. Невдачі переживає довго та болісно. Концертні та конкурсні виступи – необхідна професійна та психологічна перевірка можливостей учня, підсумок сумісної роботи з викладачем.

Учень черпає сили та натхнення у довірі до свого вчителя. Діти по-різному розвиваються, по-різному в різні періоди життя відносяться до гри на концертах, і ми нерідко стикаємося з важкими випадками, пов'язаними з переживаннями учнів. Ось що говорила В. Листова про такі явища. «Часто буває, що зовсім готовий до концертного виступу або іспиту учень раптом під впливом страху відмовляється грати. У таких випадках краще не наполягати і не вмовляти його, а якби погодитися з ним, сказавши, що він може вважати себе вільним і їхати додому – виступ його буде перенесено. Зазвичай така порада педагога змушує учня бути наданим самому собі, самотійно прийняти здорове рішення; зникає зайва нервозність, напруженість, і опанувавши себе, учень йде на естраду. Надавши йому право вільного вибору, ми тим самим змушуємо учня серйозніше поставитися до того, що відбувається. Отримавши можливість розпоряджатися собою, він зазвичай діє з більшою відповідальністю. Після таких переживань, які, як правило, закінчуються вдалим

виступом, учень дорослішає. Стаючи внутрішньо більш самостійним» [4, с. 49-50].

Висновки. Хвилювання здатне як викликати паніку, так і сприяти одухотвореному виконанню. Викладач повинен враховувати психологічні особливості своїх учнів, використовуючи індивідуальний підхід до кожного вихованця. Обов'язковими умовами є тактовність та врівноваженість у стосунках, виховання у своїх учнів захопленості самим процесом виконання, небайдуже ставлення до того, «як» та «що» вони виносять на суд слухачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л. Музыка, 1979.
2. Гофман И. Фортепианная игра. М.: Музгиз, 1961, С. 174–176.
3. Маккинен Л. Игра наизусть. Л: Музыка, 1971. С. 39–66.
4. Макуренкова Е. О педагогике В.В.Листовой. М.: Музыка, 1971. С. 49–50.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Государственное музыкальное издательство. С. 244, 246.

Демченко А.Ю.

*Сумська дитяча музична школа №3
(м. Суми)*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

*“Найголовніше – вміти вчасно повести, вчасно
поступитися”
(Є.М. Шендерович)*

Серед піаністів професія концертмейстера дуже поширена, адже вона потрібна майже всюди: на концертній естраді; у діяльності хорового, хореографічного чи театрального колективу; у викладацькій роботі. Проте багато людей, у тому

числі й музикантів, часто-густо ставляться до професії концертмейстера зверхньо, помилково вважаючи, що робота «під солістом» не потребує високої майстерності. Багатьом здається, що дуже легко й просто взяти ноти, відкрити їх та закомпанувати хору, вокалісту чи скрипалю. Але так тільки здається, адже за успішним виступом криється довга, копітка, творча, дуже потрібна та цікава робота. Мистецтво акомпанементу – це не просто «підігрування» солісту, це мистецтво ансамблевої взаємодії, у якому концертмейстеру належить величезна і зовсім не другорядна роль.

Невеликий екскурс в історію професії показує, що вже у слові акомпаніатор (похідне від французького *accompagner* – супроводжувати) відбита специфіка концертмейстерської діяльності. Вимоги до професійної майстерності концертмейстера зобов'язують його добре володіти фортепіано як у технічному, так і у музичному плані. Піаніст має засвоїти закони ансамблевих співвідношень, розвинути у собі проникливе ставлення до партнера, відчутти нерозривність та взаємодію між партією соліста та партією акомпанементу, орієнтуватись у жанрово-стильових особливостях музичного твору.

Концертмейстер має досконало володіти багатьма додатковими навичками, наприклад, вмінням зорганізувати партитуру, «збудувати вертикаль», виявити індивідуальну красу солюючого голосу, забезпечити живу пульсацію музики, тощо. Концертмейстер повинен швидко засвоювати музичний текст, охоплюючи комплексно трирядкову та багатопорядкову партитуру, одразу відрізняючи суттєве від менш важливого. Концертмейстер має бути всебічно обдарованим музикантом: з гарним музичним слухом, вмінням охопити образну сутність

та форму твору. Важливо також бути виразним артистом, щоб мати змогу образно і натхненно втілювати задум автора у концертному виконанні.

Російський піаніст та педагог М.О. Біхтер вказував на такі умови формування концертмейстерської майстерності: - акомпанувати усім при першій можливості; - розвивати себе невпинно розумово, естетично і морально; - розвивати цікавість до читання, до мистецтва, до роздумів; - бути дисциплінованим, обов'язковим та пунктуальним.

Робота концертмейстера складна, важлива та трудомістка. Головною відмінною рисою концертмейстерської діяльності є необхідність розвитку навичок та вмінь слухати не тільки себе, але й соліста. У подвійній концентрації та активності слухової уваги піаніста прихована головна риса концертмейстерської майстерності.

Окрім уміння досконало володіти інструментом, на концертмейстера покладається ціла низка психолого-педагогічних завдань. Для педагога по класу вокалу концертмейстер – це права рука, для соліста – друг і наставник, тренер, людина, яка підтримає його в будь-яку хвилину. Основне завдання концертмейстера в класі вокалу полягає у тому, щоб спільно з викладачем допомогти учневі опанувати твір, підготувати його до концертного виступу. Зазвичай робота учня над твором складається з наступних стадій: розбір, виконання фрагментів, виконання від початку до кінця. Концертмейстер може допомогти у вирішенні виконавських завдань ще на стадії розбору. Наприклад, якщо учень втрачає контроль над інтонацією, концертмейстер може підіграти звуки мелодії, а також допомогти учневі впоратися з незрозумілим для нього ритмом, дублюючи на

фортепіано вокальну партію. Іноді учні не витримують довгі ноти під час пауз у супроводі. У цих випадках корисно буває тимчасово заповнити таку паузу акордами. Взагалі, тимчасова видозміна фактури акомпанементу може допомогти учневі швидше засвоїти свою партію.

Робота концертмейстера з маленькими дітьми має свої особливості. Перш за все, це гнучкість та пристосування до особливостей виконання юного соліста. Суть акомпанування дитині у тому, щоб допомогти їй виявити свої, нехай скромні, можливості, показати свій спів таким, яким він є на сьогодні. У віці 6-9 років мало хто з учнів може чисто приспівати мелодію без підігрування її на інструменті. На концертних виступах, коли хвилювання зменшує увагу дитини, необхідно грати мелодію, тримаючи в голові кілька варіантів акомпанементу, щоб вчасно допомогти маленькому виконавцю. Не треба перенасичувати фактуру супроводу 16-ми нотами, імпровізаціями. Дитина, перш за все, повинна насолоджуватися своїм співом, чути себе, а не лише партію «супер-концертмейстера».

Акомпаніатор має невідступно йти за учнем, навіть якщо той плутає текст, не витримує паузи або подовжує їх. Дуже поширеним недоліком дитячого виконання вокальних творів є те, що діти забувають слова або переставляють місцями куплети, тому концертмейстер має бути до цього готовим і добре знати тексти пісень, щоб вчасно допомогти. Варто визначити дуже важливу особливість у роботі з дітьми – це вміння дихати одночасно зі співаком, не перериваючи музичну фразу. Засвоєння цієї навички допоможе створенню гарного ансамблю, адже дитина на концерті дуже часто бере дихання у довільному місці. Концертмейстеру треба бути до

цього готовим, щоб уникнути недоцільних прогалин у музичній тканині твору.

Особливу увагу концертмейстеру треба приділяти засвоєнню навичок транспонування. Без довершеного знання усіх тональностей та основ гармонії ви ніколи не станете надійним помічником співакові, особливо підліткового віку, коли голос швидко змінюється.

Мені дуже пощастило працювати з талановитим хормейстером та співачкою Н.Ю. Нікіфоровою. 25 років плідної співпраці дозволяють мені сьогодні поділитися своїми наробками та думками щодо вимог до концертмейстера хору. Праця хормейстера дуже важка, потребує максимальної концентрації та самовіддачі. Саме тому концертмейстер для керівника колективу – це, перш за все, надійний одностудець та товариш, завжди готовий прийти на допомогу.

На заняттях хору учнів молодших класів важливе значення має емоційна атмосфера, яка повинна бути піднесеною, доброзичливою, радісною. Маленька людина не може співати з поганим настроєм, тому концертмейстер привітними добрими словами повинен підтримувати позитивні емоції в колективі, створювати потрібний настрій ще до початку уроку.

Робота концертмейстера над новим хоровим твором має починатися з досконалого вивчення партитури, а не акомпанементу. Необхідно знати та вміти зіграти кожен голос з будь-якого місця твору, навчитися при програванні партитури яскраво підкреслювати один з голосів. Іноді виникає потреба у допомозі керівнику своїм співом, особливо у творах без супроводу. Протягом уроку погляд концертмейстера ні на мить не має відриватися від руки хормейстера (її рука та мій мозок єдині). Ця

навичка дозволяє проводити заняття в належному темпі, без непотрібних пауз та зволікань.

Останнім часом з'явилася проблема з використання іншомовних хорових творів, які ще не мають українського перекладу. Учня молодших класів важко засвоювати текст не рідною мовою, тому разом з Н.Ю. Нікіфоровою ми робимо переклад, що потребує знань не тільки мови, але й хорової партитури та особливостей голосоведіння.

Слід вказати на ще одну важливу навичку концертмейстера хорового колективу – вміння грати, трішечки випереджаючи спів. (*Я довго не могла навчитися цьому, особливо маючи багаторічний досвід гри солістам, яким не можна «наступати на п'яти»). Однак ця навичка необхідна для підтримки темпу твору, бо особливістю дитячого співу є тенденція до уповільнення. Концертмейстер та диригент мають утримувати належний темп.

Не можу не згадати концертну діяльність Н.Ю. Нікіфорової. Її учням пощастило, бо вони мають змогу чути у довершеному виконанні педагога твори зі свого навчального репертуару а також перлини світової вокальної музики у виконанні їх улюбленої вчительки. Іноді фортепіанні партії цих творів досить складні, тому потребують посиленої самопідготовки та належної технічної вправності. Буває важко, проте, яку відчуваєш насолоду під час вдалого виступу, коли голос та рояль єдині. Музика робить тебе безмежно щасливою і ти розумієш, що твоя робота – найкраща у світі! Я бажаю всім концертмейстерам відчувати подібне, бо радість від спільної творчості є головним стимулом у нелегкій праці концертмейстера.

Видатний музичний педагог та концертмейстер В.М. Чачава наголошував, що концертмейстер має забути про скромність. Звісно, піаніст-акомпаніатор

не має грати занадто голосно і заважати співакові, однак, відсунувшись у тінь, він ризикує не тільки втратити себе як музиканта, але й підвести партнера, тому що від майстерності акомпаніатора неабиякою мірою залежить настрої, натхнення та упевненість вокаліста в собі.

На концертмейстера покладається відповідальне завдання – ознайомити учня з різноманітними музичними стилями, виховати його музичний смак. Цю місію, разом з викладачем, концертмейстер здійснює як завдяки високохудожньому виконанню акомпанементу, так і в процесі роботи над твором з солістом. У діяльності концертмейстера поєднуються творчі, психологічні та педагогічні функції. Професійна діяльність концертмейстера передбачає наявність у нього таких якостей як висока працездатність, великий об'єм пам'яті, відмінний музичний слух, витримка, воля, педагогічний такт та чуйність, наявність музично-виконавських навичок, володіння ансамблевою технікою, знання основ вокального мистецтва.

Однак головну таємницю професії акомпаніатора, на думку професійного концертмейстера В.М. Чачави, складає любов: любов як прагнення до досконалості у власній справі та вічна відданість музиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*. Вып 1. М.: Музыка, 1988.
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л. 1961.
3. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л. Музыка. 1972.
4. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор. М., 1987.

Кисла Т.М.

*Сумська дитяча музична школа №3
(м. Суми)*

ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВОГО МЕТОДУ ДЛЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

Одним із провідних методів навчання й виховання учнів музичних шкіл є музично-дидактична гра. Педагоги та психологи вважають гру своєрідною формою ознайомлення дитини з навколишнім світом та життєвими подіями. Гра позитивно впливає на пізнавальну діяльність учнів. Основне призначення музично-дидактичних ігор – розвивати емоційно-почуттєву сферу та музичні здібності молодших школярів, у доступній ігровій формі допомогти їм опанувати і якісно засвоїти програмний матеріал, активізувати інтерес до самостійних дій з використанням набутих музичних знань. Все вищезазначене обумовлює актуальність теми, яка розглядається у даній статті.

Мета статті полягає в узагальненні авторського досвіду використання ігрового методу для розвитку музично-творчих здібностей учнів в класі фортепіано.

Дитячі творчі ігри – явище різноманітне. Особливе виховне значення мають музичні творчі ігри. Значущість музичних ігор обумовлена тим, що ігровий підхід у навчанні дозволяє реалізувати природну потребу дітей до творчості, надає можливостей виявити свої здібності, власний потенціал [1, с. 38]. У процесі гри дитина активно слухає музику та реагує на неї, створює власний сюжет та виконує певні ігрові завдання.

У процесі проведення навчальних ігор педагог повинен урахувати багато факторів, які

розвивають дитину – її інтереси, особисті якості, навички суспільної поведінки. Потрібно, щоб педагог був активним учасником ігор. Педагог повинен заохочувати ініціативу дітей, керувати грою, включаючи у гру всіх бажаних. Це все потрібно для залучення уваги дітей, зняття в них напруги. Сказане дозволяє сформулювати основні функції гри: 1) функція формування стійкого інтересу, зняття напруги; 2) функція формування творчих здібностей; 3) функція формування навичок самоконтролю й самооцінки.

Наведемо основні правила щодо використання ігрового методу розвитку творчих здібностей у дитини: 1) гра повинна приносити радість і дитині, і дорослому; 2) зацікавлюйте дитину грою, але не змушуйте її грати, не доводьте заняття іграми до пересичення; 3) розвиваючі ігри – ігри творчі; 4) захоплення у дітей приходять «хвилями», тому, коли в дитини знижується інтерес до гри, «забувайте» про гру; 5) для самих маленьких поживайте гру казкою або розповіддю, придумуйте, фантазуйте.

Розглянемо, яким чином ігровий метод можна застосувати для розвитку музичних творчих здібностей дітей на уроках зі спеціального інструменту в умовах навчального процесу в дитячих музичних школах.

Досвід роботи показав, що цей метод можна використовувати, починаючи з перших кроків учня в музиці. Ігри початкового періоду формування творчого потенціалу учнів повинні бути спрямовані, насамперед, на розвиток ігрового апарату, на вивчення музичної грамоти, на формування музично-образного мислення. Разом з цим важливими завданнями, які повинні вирішуватися в процесі проведення таких ігор є пробудження у дитини фантазії, бажання творити і, насамперед, формування любові до музики.

Ігри для розвитку ігрового апарату.

Гра «Дві пташки». Гра спрямована на розвиток рухливих можливостей ігрового апарату учнів, пов'язаних з одночасними діями обох рук.

«Дві пташки» – це дві руки учня. Під час гри викладач сам, а іноді разом з учнем, вигадує ситуаційні завдання за якими пташки-руки вилітають зі своїх гніздечок – колінок, на яких вони відпочивають, по черзі, або ж разом, літають (переміщення рук з одних клавіш на інші) в одному напрямку чи в різних. Іноді створюються ситуації для «перехрещення» рук. Наприклад, таке завдання: права рука-пташка сідає на гілочку-клавішу (учень торкається клавіші третім пальцем правої руки) та співає (звук поступово затихає), а ліва рука-пташка літає над нею та сідає на гілочки - клавіші то справа то зліва від правої пташки (учень торкається клавіш третім пальцем лівої руки) та також співає все тихіше (звуки формуються так, щоб їх гучність не заважала слухати затихаючий звук).

Гра «Плескати в долоні». Гра спрямована на розвиток уваги, почуття ритму та відчуття рухів лівої та правої руки.

Грають двоє учнів, або учень та викладач. Один з учасників гри надає команди, за якими учасники гри плескають в долоні: «Двома», «Лівою», «Правою». Черговість команд необхідно змінювати.

Гра «Пальці на прогулянці». Гра спрямована на розвиток пальців рук.

Пальці на двох руках складені у кулачки. Почергово на обох руках пальці розкриваються від першого до п'ятого зі словами: «Один, два, три, чотири, п'ять вийшли пальчики гулять». Далі зі словами: «Один, два, три, чотири, п'ять пальці вдома вже сидять», пальці почергово складаються в кулачки.

Гра «Хто як ходить?». Гра спрямована на розвиток відчуття тривалості звуків та їх співвідношення.

Грають двоє учнів, або учень та викладач. Спочатку визначають, хто як ходить. Наприклад: ведмідь ходить повільно, лисичка скоріше, а зайчик бігає швидко. Потім розподіляють ролі. Після чого викладач пропонує порівняти швидкість, з якою ходять пари різних тварин за допомогою ходи по класу, плескання в долоні або натискання клавіш одночасно двома учасниками гри. Слід звернути увагу учнів на те, що ходу ведмедя можна відобразити за допомогою половинних нот і відповідної довжини звуків, ходу лисички за допомогою четвертних нот, а зайчика – восьмих нот.

Ігри для вивчення музичної грамоти.

Гра «Відшукай нотки в словах». Для проведення цієї гри викладач повинен заздалегідь підготувати слова, частини яких складаються з назв нот. Наприклад: лялька, місто, речення, дощ, долоня, водограй, галявина, факір, сік, сіль, ляпас тощо. Учні пропонується знайти «заховані» в словах ноти.

Гра «Музичне лото». Перед учнем викладається картки (не більше п'яти), на яких записані коротенькі наспіви, інтервали, акорди. Викладач грає на музичному інструменті по черзі те, що записане на картках. Учень вибирає відповідну картку.

Гра «Відгадай музичний ребус». Як відомо ребус - це задача, в якій яке-небудь слово або фраза зображується за допомогою малюнків. Можна запропонувати наступні музичні ребуси для перевірки знання нот:



Ігри для формування музично-образного мислення.

Ігри для розвитку інтонаційного мислення. Такі ігри спрямовані на встановлення у дитини зв'язків між її слуховими уявленнями та відповідними піаністичними діями. Головне завдання таких ігор навчити учня точно виразно інтонувати на музичному інструменті.

Ігри: «Яких тварин ти знаєш?», «Хто у лісі самий (розумний, хитрий, сильний)?», «Де живуть тварини?», «Які ти знаєш квіти?», «Що який колір має?». Суть цих ігор полягає в тому, що викладач задає відповідне запитання а учень дає відповіді на нього. Після цього викладач озвучує на інструменті виразною ритмічною інтонацією одну із відповідей учня і пропонує йому проінтонувати інші відповіді за допомогою спочатку однієї, а потім двох або трьох клавіш в залежності від кількості складів.

Гра «Уяви себе тваринкою». Викладач пропонує учню уявити себе кішкою, собакою або півнем і «порозмовляти» мовою відповідної тварини. Наприклад, «мур-мур», «гав-гав-гав», «ку-ку-ріку». Потім викладач дає завдання відтворити ці слова за допомогою музичного інструменту (викладач показує за допомогою яких клавіш, та в якому регістрі це краще зробити).

Гра «Вгадай слово за інтонацією». Викладач називає три слова, які відрізняються за кількістю складів та по місту наголосу. Потім інтонує їх на музичному інструменті у довільному порядку. Учень повинен вгадати ці слова.

Ігри імпровізаційного характеру. Такі ігри спрямовані на розвиток фантазії у дитини, і, в кінцевому результаті, на формування її творчого потенціалу. При проведенні таких ігор викладач сам вибирає тональність, лад, музичні теми для імпровізацій.

Гра «Уяви себе дощиком». Спочатку учень на долоні однієї руки пальцями другої показує який буває дощик: дрібний, ріденький, ласкавий або сильний, густий, грозовий. Потім викладач демонструє як за допомогою звуків можна «намалювати» картину того чи іншого виду дощу і пропонує учню створити свої «музичні малюночки».

Гра «Склади музичний малюнок за сюжетом». Викладач надає завдання учню: скласти музичну картинку за запропонованим сюжетом. Викладач може запропонувати учню або власну нескладну за сюжетом історію, або використати тексти невеликих казок або віршів.

Гра «Створи мелодію до відомого вірша». Вірші, які пропонуються учням повинні бути простими, але яскравими, образними, з нескладним ритмічним малюнком.

Всі перелічені форми ігрових завдань відносяться до підготовчого етапу навчання, який триває протягом двох років в першому та другому класах. Починаючи з третього класу ігрові завдання потрібно ускладнювати, насичувати новими елементами для більш активного розвитку ладового, мелодійного, гармонійного, внутрішнього, ритмічного та метричного слуху, музичної пам'яті, закріплення теоретичного матеріалу.

Для учнів середніх та старших класів можна порекомендувати наступні ігрові та тестові завдання:

1. Прочитати ноти і переписати їх на октаву вище чи нижче, або переписати їх в іншому ключі.

2. Вгадати мелодію за записом ритмічного рисунку. Можна ускладнити завдання запропонувавши учню додаткові вимоги: а) підібрати вгадану мелодію на музичному інструменті; б) записати висоту звуків; в) визначити розмір.

3. Дописати ноти, яких не вистачає в запропонованому музичному тексті.

4. Прочитати ноти в запропонованому музичному тексті. Впізнати знайому мелодію. виправити помилки в тексті, якщо вони є. зіграти мелодію на музичному інструменті ритмічно (створити з нотного тексту пісеньку).

5. Підібрати приспів до заспіву та з'єднати їх у відому пісеньку. Варіанти приспівів та відповідних заспівів наводяться на окремих картках.

6. Прочитати вірш, визначити його ритмічну схему за допомогою вистукування. Виходячи з ритмічної схеми вірша скласти ритмічну схему мелодії і записати її за допомогою нот різної тривалості.

Висновки. 1 Узагальнення педагогічного досвіду з формування музичних творчих здібностей дозволило зробити висновок про високу ефективність ігрового методу у виховально-освітній роботі з дітьми.

2 Основними правилами щодо використання ігрового методу розвитку музичних творчих здібностей у дитини є такі: гра повинна приносити радість і дитині, і дорослому; зацікавлюйте дитину грою, але не змушуйте її грати, не доводите заняття іграми до пересичення; розвиваючі ігри - ігри творчі; захоплення у дітей приходять «хвилями», тому, коли в дитини знижується інтерес до гри, «забувайте» про гру; для самих маленьких пожвавлюйте гру казкою або розповіддю, придумуйте, фантазуйте.

3 Ігри початкового періоду формування творчого потенціалу учнів повинні бути спрямовані на: розвиток ігрового апарату, вивчення музичної грамоти, формування музично-образного мислення, пробудження у дитини фантазії, бажання творити, формування любові до музики.

4 Починаючи з третього класу ігрові завдання потрібно ускладнювати, насичувати новими елементами для більш активного розвитку ладового, мелодійного, гармонійного, внутрішнього, ритмічного та метричного слуху, музичної пам'яті, закріплення теоретичного матеріалу..

ЛІТЕРАТУРА

1. Дорошенко Т. Ігри у навчанні музики. *Початкова школа*. 1996. № 9. С. 38 – 41.

Крамаренко В.П.

*Ківшарівська дитяча музична школа № 2
(сmt. Ківшарівка, Купянський район,
Харківська область)*

ДЖАЗОВІ ВАРІАЦІЇ Н. ЛАГОДЮК: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сьогодення є досить нестабільним та вимогливим для суспільства, та все ж слід зазначити, що музика в житті людей займає важливе місце. Її безперервно транслюють по радіо, на телебаченні, вона звучить вдома, в ресторанах, філармоніях, на фестивалях та конкурсах різних рівнів. А такі жанри як симфонія, опера, джаз, інструментальна музика, поп-музика, диско, реп є невід'ємними складовими сучасного мистецтва. Музичні звуки ніби магічною силою зціляють людину, володіють міриадами форм і кольорів, які збагачують, укріплюють єдність зі світом. Також слід зазначити, що важливу роль у музично-естетичному вихованні відіграють твори на національній основі, адже вони є більш доступними для сприйняття. А щоб вони звучали по-новому, найкращим способом для цього є створення варіацій у джазовій обробці на тему українських народних пісень. Зауважимо, що джазові обробки фольклорних

мелодій сьогодні є надзвичайно популярними. Різновиди джазу послуговували інтонаційно-ладовою та ритмічною основою для імпровізацій на теми українських народних пісень у творах Н. Лагодюк, О. Нежигая, О. Саратського.

Варто зазначити, що за останні десятиріччя виразно проявилась тенденція, де джазовий педагогічний репертуар стали поповнювати музиканти, які поєднують викладацьку і композиторську діяльність, працюючи у навчальних закладах мистецької освіти різних рівнів (Г. Без'язичний, Е. Брилін, Н. Лагодюк, С. Острова, А. Працюк та інші). Тож дуже важливо, коли ми отримуємо музичні твори, які вдало поєднують художньо-естетичну та дидактичну ціль.

Як відомо, музичне виконання посідає особливе місце в тріаді композитор-виконавець-слухач, оскільки виконавство має на меті передати задум композитора. Цей процес є досить відповідальним і особливим. Однак його дослідження розпочалося лише з початку ХХ століття, тож вимагає ще розкриття багатьох аспектів. Питання виконання джазової музики досліджували такі науковці як С. Безпала, І. Кириченко, Н. Лагодюк, Т. Полянський, історію джазу описав у своїй праці Маршалл Стернс, а питання інтерпретації творів в джазі та поп-музиці розроблені в працях вітчизняного музикознавця В. Тормахової.

Щодо виконавського аспекту джазової музики, то дослідження здійснюються за такими напрямками, як: форма відтворення музичного твору, інтерпретація стильових засад, проникнення у сутність композиторського мислення та створення відповідних виконавських версій музичних творів.

Мета статті – дослідити особливості виконання джазових творів української композиторки Неоніли

Лагодюк, охарактеризувати джазові варіації як прояв її композиторського мислення. Проаналізувати педагогічну та концертну діяльність Н. Лагодюк.

Розмова про джаз викликає в нашій уяві такі постаті як Луї Армстронг, Едвард Кід Орі, Джо «Кінг» Олівер, Ерл Хайн, Біллі Холідей, Елла Фіцджеральд та інші американські музиканти. Та все ж нині на теренах України й далеко за її межами сяє нова зірка – Неоніла Лагодюк. Це наша українська композиторка, педагог та виконавиця джазової музики. У статті ми зосередимо увагу на її творчості та перед цим звернемо увагу на «джаз» як вид музичної творчості, його витоки та значення.

Відповідно до музичних словників та енциклопедій, визначаємо, що джаз – це вид музичного мистецтва, який виник на межі XIX–XX століття в США серед афроамериканського населення, яке було пригноблене та безправне в ті часи. Характерними рисами музичної мови джазу є імпровізація, поліритмія, заснована на синкопованих ритмах, а також унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури – свінг [9].

Дослідивши наукову літературу, підсумовуємо, що як музичний термін, слово «jazz» вперше з'явилося 1915 року у зв'язку з білим оркестром, що грав у новоорлеанському стилі, пізніше – в назві новоорлеанського оркестру Тома Брауна – «Том Браун Діксіленд Джаз Бенд», після чого термін «джаз» швидко поширюється в Північній Америці, а згодом і по всьому світу [9].

Джазовий дослідник Маршалл Стернс (1908–1966) у книзі «Історія джазу» характеризує джаз як синтез «білої» та «чорної» музичної культури. «Передусім, де б ви не почули джаз, його завжди значно легше впізнати, ніж описати словами. Але й у найпершому наближенні ми можемо визначити джаз

як напівімпровізаційну музику, що виникла в результаті 300-річного змішування на північноамериканській землі двох великих музичних традицій – західноєвропейської та західноафриканської, тобто фактичного злиття білої та чорної культури. І хоча в музичному відношенні переважаючу роль тут зіграла європейська традиція, але ті ритмічні якості, які зробили джаз настільки характерною, незвичайною і легко впізнаваною музикою, безсумнівно, ведуть своє походження з Африки. Тому головними складовими цієї музики є європейська гармонія, євро-африканська мелодія та африканський ритм» [4].

Тож повернемося до нашої української «джазової діви» Неоніли Лагодюк, яка в повній мірі в своїх творах втілювала всі вищеописані характеристики джазу. Звернемо увагу, що в її творчому доробку досить великий список творів (близько 600) різних стилів та жанрів, від мініатюр до концертно-симфонічної музики для фортепіано, саксофону та інших інструментів для ансамблю.

Важливим є те, що Н. Лагодюк є автором першого в Україні підручника по джазу «Школа джазового мистецтва» для фортепіано. Підручник видано 2002 року, побудовано виключно на авторській методиці та призначено для учнів 3–7 класів музичної школи. Унікальна методика Н. Лагодюк дає змогу доволі швидко засвоїти гру на фортепіано та сформувати навички підбору на слух джазової, естрадної і класичної музики. Поряд з композиторською та педагогічною діяльністю, Н. Лагодюк активно концертує. Саме завдяки великому виконавському досвіду вона є прекрасним педагогом. У даний час Н. Лагодюк – педагог-методист вищої категорії естрадного відділу Київської вечірньої музичної школи № 1 імені К.Г. Стеценка [6].

Піаністка виступала у посольствах США та Італії, багатьох містах України, дає сольні концерти та майстер-класи. Її виконавське мистецтво високо оцінив колишній посол США в Україні пан Карлос Паскуаль: «Неоніла є блискучим музикантом, що володіє надзвичайною здатністю доносити свою музику до слухачів... Її музика відображає технічні навички й витончену майстерність досвідченого виконавця» [5].

Хочемо підкреслити, що Неоніла Лагодюк є автором різноманітних збірок джазової та естрадної музики, спрямованих на розвиток музичних здібностей і виконавської техніки: «Джазові етюди з імпровізацією» (2005), «Джазові та естрадні композиції для фортепіано» (2007), «Веселий джаз» (2009) , «Джазові та естрадні п'єси для саксофона і фортепіано» (2010), «Джазові фортепіанні ансамблі» (2010), «Джазові хвилинки» (2012). Особливе місце в музичній скарбниці Неоніли Лагодюк займають джазові обробки та варіації на теми українських народних пісень. Усі твори вона пише в сучасному стилі з включенням елементів джазу. Варіаційні цикли демонструють особливості її композиторського мислення.

Охарактеризуємо джазові «Варіації на тему української народної пісні». У їх основі – жартівлива пісня «Ти до мене, ти до мене не ходи»: мелодійна, динамічно гнучка тема набуває нових обрисів за рахунок зміни фактури та ритмічної імпровізаційності (з елементами свінгу, бугі-вугі та регтайму). Характер – жартівливий, тема варіацій – мелодійна, динамічно-гнучка. Ліва рука гармонійно доповнює мелодичну лінію правої.

1-а варіація – естрадний напрямок досягається за рахунок зміни фактури в лівій руці та акцентів у правій. Ліва рука виконується на *staccato*. 2-а варіація – перекличка лівої та правої рук. Зміна ритму в 5 та 6-у тактах. 3-я варіація призначена для

технічного розвитку лівої руки. 4-а варіація з елементами свінгу в 2-му та 4-му тактах. З 9-го по 12-ий такт зміна темпу (*stretto*).

Заключний музичний матеріал поступово динамічно наростає. Звучання переважно на *mf* та *f*. Слід звернути увагу на останній хід у лівій руці та акордовий сплеск на *crescendo* у правій руці. Підкреслимо, що Неоніла Лагодюк так майстерно вибудовує кульмінацію композиції, що виконавець абсолютно природньо виконує всі важливі моменти [3].

Наступна п'єса – «Уроки свінгу», вона побудована на варіаціях, які призначені для розвитку навичок гри в різних ритмах. Зміщуються акценти, що дає чудову можливість навчитись рахувати вісімками, вісімками з крапкою та шістнадцятими. Цікаво, що кожна з цих варіацій де є 1-а, 2-а вольти може вважатися закінченою. Загальновідомим є факт, що однією з найважливіших особливостей джазової музики є її ритмічна основа. Н. Лагодюк підкреслює, що «свінгування» являється виразним засобом джазової музики і характеризується наявністю ритмічних пульсацій, постійних відхилень від опорних метричних долей, що створює ефект нестійкої рівноваги. Тому при виконанні потрібно випереджати або запізнюватись при взятті нот, зрушуючи акценти, завдяки чому відчувається ритмічне розгойдування.

«На зйомках вестерну» – п'єса, яка лише за назвою переносить нас у світ ковбоїв та прерій, надзвичайно відчутний стиль «кантрі». Це концертна п'єса, що потребує досить високого професійного рівня. Дрібна техніка має свої складнощі – вміння зіграти швидко, дотримуючись усіх акцентів. Середня частина контрастує за характером і ладом з основною темою. Темп твору *allegro*. Останні 12

тактів досить складні, їх краще грати фразами по 4 такти. У лівій руці в цей час штрих *staccato*.

У «Веселій трембіті» композиторка використовує музичну стилістику регтайму, поєднуючи її з інтонаціями українського фольклору (на це вказують гуцульський лад, коломийкові поспівки у мелодії). Мініатюра розвиває відчуття поліритмії, акордову техніку і техніку «стрибків».

Тож, підсумовуючи вищесказане варто сказати, що особливості композиторського мислення Неоніли Лагодюк демонструють не тільки варіаційні цикли, але й джазові мініатюри. Саме для втілення образного змісту, який розвиває художню уяву, збуджує творчу фантазію, композиторка ставить перед виконавцем низку дидактичних завдань: вдосконалити піаністичні вміння, які є визначальними як у легких мініатюрах, варіаціях, так і в п'єсах концертного плану.

Отже, Неоніла Лагодюк – талановита композиторка, піаністка, викладачка, ім'я якої відоме не лише в Україні, але й за її межами. У творчості композиторки органічно поєднується класичний джаз, фольклор, естрада, створюючи неповторний авторський стиль. Особливості виконання її джазових варіацій виходять зі специфіки джазу.

Щодо педагогічного та виконавського аспектів творів Н. Лагодюк, варто зазначити, що їх дидактичний потенціал яскраво виявляє себе у концертних виступах учнів. Пропагуючи авторську методику швидкого навчання гри на фортепіано джазових творів, Н. Лагодюк неодноразово давала майстер-класи у різних містах України та за кордоном. Її методика є досить дієвою і ефективною. Учні, які працюють за збіркою вправ «Швидкі клавіші», успішно демонструють вміння віртуозної гри за роялем джазових, естрадних та класичних п'єс.

ЛІТЕРАТУРА

1. Данілішина М. Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. *Актуальні питання мистецької педагогіки* : зб. наук. праць ХГПА. Вип. 15. Хмельницький, 2016. С. 21 – 25.
2. Лагодюк Н. Джазові хвилинки (для фортепіано) збірник п'єс для дітей. К. : Синопис, 2012. 20 с.
3. Лагодюк Л. Школа джазового виконавства для фортепіано: підручник. К. : Сталь, 2020. 144 с.
4. Маршалл Стернс. История джаза. Оксфорд: Oxford University Press, 1970. 174 с.
5. Неоніла Лагодюк інтерв'ю на «Хрещатик 26». URL: https://www.youtube.com/watch?v=JdWnrNskN_M&t=2020s
6. Муха А. Композитори України та української діаспори. К. : Музична Україна, 2004. 352 с.
7. Простак Ю. Джаз и педагогіка. *Мистецька освіта*. Київ : ДАКККиМ, 2007. С. 98–99.
8. Тормахова В.М. Особливості інтерпретації в джазі. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 31. К.: Міленіум, 2017. С. 57–63.
9. Українська музична енциклопедія. Т. 1. / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 601–603.

Кучмєєва Н.І.

*Сумська дитяча музична школа №3
(м. Суми)*

НОВІ ІМЕНА КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ: МУЗИЧНА МОВА СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В РЕПЕРТУАРІ ДМШ

Сучасна початкова мистецька освіта України існує в різних форматах навчальних баз: мистецькі та музичні школи, творчі студії, арт-платформи, приватні мистецькі класи тощо. Ці заклади мають різне підпорядкування, забезпечення та навчальні програми, але ставлять перед собою спільну мету, яка полягає у вихованні та підготовці юних митців за обраним фахом. Ключовим у досягненні даної цілі,

окрім ряду не менш важливих аспектів, є підбір навчального репертуару. Сучасна когорта учнів, які приходять на навчання до мистецького закладу – це діти нового покоління, які народились і зростають у світі бурхливого ритму життя, технологій, що постійно розвиваються, вони живуть у суспільстві, яке вимагає бути освіченим, різнобічним і динамічним. Батьки все більше й більше цікавляться мистецькою освітою не тільки в якості отримання для своїх дітей професійних навичок з мистецького фаху, але й для загального інтелектуального розвитку, адже відомо, що творча діяльність стимулює і розвиває дитячий мозок, а значить є певним інтегрованим підходом до виховання майбутніх геніїв.

З цього боку гра на фортепіано – дуже корисна справа, адже задачі, які вирішуються у процесі навчання гри на фортепіано, активізують мозкову діяльність учня, розвивають дрібну моторику рук, даючи поштовх тим самим до розвитку мовних центрів. Гра на інструменті сприяє утворенню нових нейронних зв'язків, що суттєво покращує розумову діяльність в інших сферах навчання та життєдіяльності. І головне – активно розвивається емоційна сфера, адже музика та музикування мають позитивний вплив на формування та переживання емоцій. І, звичайно, ж головна мета – це здобуття нових компетентностей виконавця-піаніста. У таких умовах викладач фаху повинен бути не менш мобільним та різнобічним, адже задача, не тільки навчити фаху, а привити любов до мистецтва, зацікавити, пробудити інтерес до справи, якою займаєшся. Саме тому одним з головних завдань викладача є підбір відповідного репертуару – сучасного, якісного, актуального, такого, який буде зрозумілим і цікавим сучасному виконавцю.

Репертуар сучасного юного піаніста – надзвичайно важлива справа. Існує величезна база дитячої фортепіанної літератури, репертуар, який педагогічно зарекомендував себе, на якому зросли і вивчилися цілі покоління музикантів. Це базові репертуарні збірки-хрестоматії дитячої фортепіанної музики, куди входять твори І. Берковича, П. Чайковського, С. Майкапара, С. Прокоф'єва, Р. Шумана, Ф. Шопена, безсмертних віденських класиків Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, генія інтелектуальної поліфонії Й.-С. Баха. Це далеко не всі імена авторів музики, педагогічний потенціал якої важко переоцінити.

Але зараз ми ведемо мову про сучасний світ і сучасних дітей, тому дуже важливо шукати нові форми і методи, а також новий актуальний музичний матеріал для розуміння та розвитку юних піаністів нашого часу. Зазначені базові репертуарні збірки є класикою педагогічного репертуару, і звичайно, мають і вивчаються в музичних школах юними піаністами.

Але час не стоїть на місці, з'являються нові імена композиторів, які пишуть нову музику, котра говорить про сучасність, сьогодення, новий життєвий досвід, який є близьким сучасним дітям, а значить зрозумілим та важливим. Тож, навчаючи юного піаніста в умовах сучасності, слушно звернутися до творчості композиторів нового покоління, які є нашими сучасниками, адже музична мова жива й актуальна так само, як і сучасні технології викладання гри на інструменті.

Україна завжди була багата музичними талантами. Багато музикантів-композиторів дарують свою творчість світові. Важливо виокремити композиторів-педагогів, які не просто пишуть чудову музику, але й створюють якісний та яскравий

педагогічний репертуар, направлений на вирішення конкретних задач у фортепіанному класі. Тож, познайомимось із деякими з них.

Композитор, піаністка, педагог, авторка нових методик та навчальних посібників по фортепіано та вокалу – Юлія Богатирьова. Надзвичайно творча людина, має вищу мистецьку освіту: Донецьке музичне училище, Донецька музична академія ім. С.С. Прокоф'єва. Педагогічну діяльність розпочала ще будучи студенткою, в 2007 році переїхала до Києва, де працювала в Київському інституті імені Р.М. Глієра. Будучи педагогом-новатором, Юлія постійно шукає нові форми та методи навчання музиці, 2020 році створила мистецьку платформу з можливістю навчання грі на фортепіано для всіх охочих незалежно від віку і підготовки. Активно працює як композитор та методист, видаючи збірки п'єс, вправ, навчальних посібників.

За другою вищою освітою Юлія закінчила факультет іноземних мов у педагогічному університеті імені М.П. Драгоманова. Відтоді всі авторські збірки вона видає як українською, так і англійською та іншими мовами, що дало можливість використання даних методик практично у всіх країнах світу. З 2010 по 2012 роки Юлія працює та поступово видає у світ навчальні посібники «Початкова школа фортепіано і співу – Сольфеджіо», «Початкова школа фортепіано – Зірковий крок 1», «Початкова школа фортепіано – Зірковий крок 2». Дані навчальні посібники офіційно включені в державні освітні програми.

У 2014 році внаслідок успішної участі в Республіканському конкурсі з написання підручника «Музичне мистецтво» для першого класу ЗОШ. Висока результативність даного проекту надихнула Юлію на подальшу роботу, завдяки чому

реалізувався проект «Музичні пригоди» для навчання дітей від 3-х років. Серед фортепіанних збірок, які побачили світ є: дитячий збірник фортепіанних ансамблів «Діалог», нотні видання для дітей «Гарний настрій» та для дорослих «Хвиля емоцій» та «Королева мрій». У 2017–2018 роках активна методична робота Юлії Богатирьової втілювалась у створення двох модульних методик: «Навчання естрадному вокалу» та «Навчання грі на фортепіано» для дорослих.

Особливу увагу варто звернути на збірку «Натхнення. Фортепіанна техніка, розвиток швидкості пальців». Цей збірник містить 80 сучасних вправ для рук та 20 етюдів різних стилів. Особливість збірника полягають у продуманій послідовності викладу вправ (від найлегших, до найскладніших), також особливістю є подвійність вправ, тобто ідентичні вправи для лівої і правої руки, з чітким підбором аплікатури та штриха. Виконуючи дані вправи, увага учня і педагога рівномірно приділяється розвитку обох рук. Велика кількість вправ у збірнику дозволяє варіанти підбору цікавих та різноманітних вправ для різних учнів. Це і питання зручності (не завжди однакові вправи підходять всім дітям), а також питання смаку. Процес освоєння вправ перетворюється з рутинного заняття в цікаву гру, яку веде педагог, маючи в своєму арсеналі такий широкий набір вправ та етюдів. Це новий, сучасний матеріал, за допомогою якого цікаво та зрозуміло вивчати інструмент фортепіано та виховувати юних і талановитих музикантів.

Наступний композитор, творчість якого однозначно привертає увагу сучасних педагогів – це композитор, педагог, піаністка та вокалістка Мирослава Терещук-Шентюрк. Українка за походженням, наразі Мирослава живе та працює в м. Анталія (Турція), активно займається викладацькою та композиторською творчістю. Народилась Мирослава

в родині музикантів, навчалась на музично-педагогічному факультеті Рівненського державного гуманітарного університету.

Творчий доробок талановитої композиторки налічує велику кількість фортепіанних збірок, також є і вокальні композиції її авторства. Це такі збірки, як «Interego» (перший збірник), «Музичне дитинство», «Музична веселка», «Музичні ескізи». П'єси даних збірників яскраві та образні, мають чітку та зрозумілу будову, виразну мелодику, що дозволяє юним виконавцям краще оволодівати особливостями виконавської майстерності. Уявляючи музичні образи, задумані автором, діти простіше сприймають особливості музичної мови. «Музичні ескізи» розраховані на більш старших виконавців, музика легка для сприймання і водночас доволі технічна.

Нова нотна збірка Мирослави побачила світ зовсім нещодавно – 2021 року. Має назву «Музична планета» і містить 34 п'єси для дітей різного ступеню складності. Діапазон тем у творах композиторки досить широкий, всі п'єси є програмними і доволі образними. Також Мирослава пише свої твори в різних музичних жанрах. Так наприклад, окрім традиційних п'єс, є етюди («Дощик», «Океан»), варіації (Варіації на тему «Пригоди Чипполіно»), твори поліфонічної фактури («Менует», «Чакона»), а також дитячі пісеньки та ансамблі для виконання в чотири руки («Пісня про жука», «Вальс для Стеші», «Лякливий тараканчик», «Бал квітів»). Яскравою родзинкою збірки є аранжування автором легендарної «Мелодії» Мирослава Скорика. Також особливо привертає увагу яскрава і надзвичайно образна прелюдія «Локдаун». П'єса уособлює собою тривожність і непередбачуваність життя, яке змусило весь світ затамувати подих перед загрозою пандемії. Музика стрімка і тривожна, наростає

зміною гармоній у першій частині. Друга частина звучить контрастно, така собі «тиша, що звучить». Тема розвивається стрімко до бурхливого фіналу, ніби незакінченого, недоказаного, загрозливого майбутнього. Дана композиція стала хітом для учнів старших класів, оскільки в даний час є дуже актуальною. Саме актуальність тем, мелодій та ритмів робить музику Мирослави Шентюрк важливим матеріалом для вивчення учнями – піаністами, оскільки робить навчальний процес надзвичайно цікавить та корисним.

Яскравим прикладом сучасного музичного автора є українська композиторка Олена Соловйова-Гоцуляк. Уродженка Миколаївщини, Олена народилась в творчій родині, де в кожному поколінні були митці та музиканти. Тож, її музичний шлях був очевидним ще з дитинства. Складати музику Олена почала з раннього дитинства, мала надзвичайний слух, гра на фортепіано давалась дуже легко. Навчалась в Миколаївському ДВМУ, працювала в музичній школі, викладаючи вокал, хор та загальне фортепіано. На деякий час покинула музику, але життя знову привело до мистецтва.

На даний час Олена проживає в Одесі, активно працює над музичними збірниками, за останній рік було видано 5 збірників п'єс та ансамблів для фортепіано, скрипки та домри: «П'єси для фортепіано, випуск 1», «П'єси для фортепіано, випуск 2», «Збірка фортепіанних ансамблів», «П'єси і ансамблі для домри в супроводі фортепіано», збірка «Чарівний смичок» для скрипки з фортепіано. Також триває робота над наступними збірниками для піаністів та вокалістів. Особливо вирізняється «Збірка фортепіанних ансамблів» – за змістом налічує 17 ансамблів різного рівня складності. Представлені твори як для піаністів початкових класів, так і для

середніх та старших. Музика творів виразна, сучасна, п'єси та яскраві, зрозумілої та зручної фактури, різної стильової спрямованості, захоплять інтерес сучасного піаніста своєю яскравістю та актуальністю.

Тож, у підсумку можна сказати, що яскраві, образні твори сучасних українських композиторів для дітей, учнів фортепіанних відділень є досить актуальними, адже мають привабливу для сучасних дітей тематику. Крім того, слід зазначити, що музична мова цього репертуару досить зручна та зрозуміла, музика мелодійна та гармонічна, здебільшого лірична. Така направленість подобається юним піаністам, вони із задоволенням опановують новий репертуар, а значить мають більшу зацікавленість у навчанні, бо навчання з задоволенням набагато ефективніше і продуктивніше. Варто ретельніше вивчити особливості музичної мови композиторів нової формації, щоб зрозуміти тенденцію розвитку та наповнюваності фортепіанного репертуару юного піаніста, адже це не тільки виконавський прогрес виконавця, а ще й виховання мистецького смаку, музичності та загального світогляду маленьких музикантів.

НОТНА ЛІТЕРАТУРА

1. Богатирьова Ю. Натхнення. Фортепіанна техніка. ID MUZA. 65 с.
2. Богатирьова Ю. Легкі фортепіанні ансамблі в 4 руки. ID MUZA. 56 с.
3. Соловйова О. Збірка фортепіанних ансамблів, випуск 1, 2020. 65 с.
4. Соловйова О. П'єси для фортепіано, випуски 1, 2. 2020
5. Шентюрк М. «Музична планета». П'єси для фортепіано. Анталія, 2021.

Литвиненко Я. В.
Сумська дитяча музична школа №4
(м. Суми)

**ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ ФОРТЕПІАННИХ П'ЄС
Г.М. ІЛЛАРІОНОВОЇ У ПЕДАГОГІЧНОМУ
РЕПЕРТУАРІ ДМШ**

(за мотивами твору Дж. К. Ролінг «Гаррі Поттер»)

Постановка проблеми. Кожен викладач, який стає на шлях педагогічної діяльності, стикається з питанням добору навчального репертуару. Це досить складне завдання, критеріями успішного виконання якого є індивідуальний підхід, жанрово-стильове різноманіття музичних творів, можливість розвитку музичних здібностей учнів та інше. Вибір репертуару завжди узгоджується з учнем, адже діти, навіть наймолодші – це вже особистості, які мають певні вподобання. Особливу роль у цьому питанні відіграє художня література, кінофільми та мультфільми, тобто те, що викликає цікавість у молодого покоління.

Ім'я Галини Миколаївни Ілларіонової – музичного теоретика, колишнього викладача Сумського фахового коледжу мистецтв і культури імені Д.С. Бортнянського, є недостатньо відомим у колі українських композиторів. Між тим, Г.М. Ілларіонова є автором кількох дитячих циклів, альбому фортепіанних п'єс за мотивами роману Дж. К. Ролінг «Гаррі Поттер», чотирьох хорів *a capella* на вірші І. Буніна, триптиху для хору «По святих місцях» та хору на філософські вірші О. Ілларіонової, циклу балад для голосу та фортепіано, двох струнних квартетів та фортепіанного тріо.

Мета статті полягає у висвітленні форми та змісту дитячого альбому фортепіанних п'єс Г.М. Ілларіонової, створеного нею за мотивами

роману Дж. К. Ролінг про Гаррі Поттера, для популяризації циклу та включення його до педагогічного репертуару ДМШ та шкіл естетичного виховання.

Виклад основного матеріалу. Збірка фортепіанних п'єс Г. Ілларіонової за мотивами Гаррі Поттера стала одним із двох циклів, присвячених дітям. Альбом присвячено внучатим племінницям композиторки – Анастасії та Ксенії. В анотації до альбому композиторка зазначила своє бажання передати засобами музики те, що бачив і відчував навкруги себе головний герой книги. Несподіваною ремаркою автора стала повна виконавська свобода у відтворенні музичних образів, тобто «позначення характеру музики, штрихи, темпи та динаміку можна змінювати на свій розсуд, відповідно до того, як ви уявляєте собі той чи інший образ» [2, с.2].

Альбом будується за принципом зустрічі персонажів у всім відомому «Карнавалі» Р. Шумана. Дванадцять п'єс, на нашу думку, орієнтовані на середні та старші класи музичної школи. У жанровому розмаїтті в збірці представлені твори різного характеру: танцювального – «Вальс», «Менует», «Галантний танець»; моторного – «Герміона», «Близнюки Візлі», «Рон», «Поштова сова Букля», «Кішку звали місіс Норіс», «Міс МакҐонегел»; епічного – «Хогвардс. Старий замок» та картинного – «Хагрід», «Хо́да переможців».

Відкриває цикл твір «Хогвардс. Старий замок», котрий чи не найкраще характеризує місце, де будуть відбуватися всі події даного фантастичного роману. На вершині скелі стояв гігантський замок з башточками і бійницями, а його величезні вікна відображали світло зірок, які вкривали небо. Через стіни просочувалися примари. Перлинно-білі, прозорі, вони ковзали, перемовляючись між собою

[2, с.3]. Ми знайомимося з навчальним закладом чарівників. Початок твору одноголосною мелодією у *Мі-мажорі* демонструє сурми. Згодом її повторення, вже в *До-мажорі*, набуває загадковості, ставить запитання – «Що ж приховує в собі ця велична споруда?».

Перші дванадцять тактів в темпі *Moderato bounce* відіграють роль вступу, немов відображають перше враження від замку, такого монументального, таємничого. Розділ *Grave* з акордовою фактурою в низькому регістрі показує всю велич будівлі з середини: її масштаб, старовизну, загадкові сходи, котрі час від часу переміщуються до потрібного коридору, та картини, з яких на тебе дивляться портрети, подібно живим людям. У розділі *Fantastico* розливи шістнадцятих асоціюються з польотами примар, які в Хогвардсі знайшли свою домівку. В наступному розділі *Tempo primo* повертаються мотиви сурм, можемо це пов'язати з перебування у великому залі, де збираються всі факультети. У характері музики простежується бадьорість, очікування подальшого розгортання подій. Завершується твір розділом *Grave*, де повторюються низхідні мотиви та акордова фактура, яка переходить на динаміку *pp*. Пульсація *ля-мінорного* акорду в партії лівої руки малої октави сприяє напруженості, настороженості. В партії ж правої руки бачимо мотиви сурм у світлому, піднесеному *Мі-мажорі*. Ця сцена, на нашу думку, показує двоякість відчуттів та враження від чарівного Хогвардсу. (Рівень складності твору – V клас).

Знайомство з персонажами роману розпочинає другий номер – «Кішку звали місіс Норіс». Як відомо з твору Ролінг Місіс Норіс є компаньйонкою містера Філча в його обов'язках шкільного наглядача. У неї особливе чуття на порушників шкільних правил.

Кішку дружно ненавиділи всі учні школи. Між Філчем і його кішкою є деякий, схоже, магічний, зв'язок: якщо Місіс Норіс бачить якесь порушення порядку в коридорах Хогвартса, то через хвилину на місці «злочину» з'являється її господар. [4] Тональність *A-dur* та темп *Allegretto* надають твору легкості, грайливості, жвавості. У партії лівої руки прослуховуються хроматичні ходи по 4 звуки. А мелодична фігурація в партії правої руки зображує ходу тварини, то восьмими, то шістнадцятими тривалостями з штрихом *staccato*, що асоціюється з бігом. Зміни темпу в позначках «*poco ritenuto*», «*ritardando*», а також використання фермати та коротких форшлагів допомагають зобразити грайливість, допитливість, зацікавленість кішки, котра подорожує коридорами Хогвардса. Ця сукупність виразових засобів максимально вдало характеризує поведінку тварини. (Рівень складності – IV клас).

Продовжує лінію характеристики образів наступний номер під назвою «Герміона». Герміона Джин Грейнджер – одна з головних героїнь Поттеріани. Вони разом з Роном Візлі – найкращі друзі Гаррі Поттера. Завжди спокійна, дисциплінована, розсудлива, з невгамовною тягою до навчання героїня музичного твору має свою позицію. Бажання бути першою та вирізнитися своїми знаннями серед інших набуло у Герміони фанатичних ознак, через що дівчина часто відчувала насмішки однолітків. П'єса моторного характеру, написана в тональності *C-dur* та темпі *Allegretto*. Таке поєднання надає твору стрімкості, радості, легкості, невимушеності. Фактурно прослідковуються пасажі, викладені шістнадцятими тривалостями, альбертієві басы у супроводі. Розділ *Andante* кардинально змінює характер твору, завдяки відхиленню в тональність

e-moll та використання тріолей, однак згодом реприза повертає все на місце. (Рівень складності п'єси – VI клас).

Наступний герой музичного альбому – персонаж з однойменної п'єси – «Хагрід». Як зазначає Г. Ілларіонова в анотації до твору: «він недозволено великий. Має дикий вигляд. Сплутана борода і зарості чорного волосся практично повністю приховують його обличчя. Хагрід працює в Хогвартсі лісником. Іноді, випивши, намагається творити чудеса, адже він трішки чарівник» [2, 11]. Темп *pesante* та акордова фактура підтверджують вже описану нами характеристику цього героя. Октавні ходи в унісон з правою рукою на динаміці *forte* демонструють рішучість, грізність, напруженість, силу. Весь твір пронизаний зустрічними знаками альтерації, що надає йому обриси незвичайності, казковості. (Рівень складності – VI клас).

Ще одним головним героєм Поттеріани являється Рон Візлі, про якого йдеться у п'єсі під назвою «Рон». У першому розділі простежуються п'ятипальцеві послідовності у висхідному та низхідному русі. Показ Рона як авантюриста, життєрадісного, веселого, інколи мрійливого хлопця відбувається завдяки темпу *Allegretto* та авторських вказівок на характер виконання – *Dolce*, енергійно. Цікавим є розділ з позначкою «Труба кличе до подвигів...» де ми справді чуємо її імітацію з використанням контрастної динаміки. (Рівень складності – VI клас).

Наступні три номери танцювального характеру будуть стосуватися балу, який проходить традиційно під час Турніру Трьох Чарівників. Перший твір «Менует. Святковий бал в Хогвартсі» заворює своєю мелодикою, заокругленими фразами, прикрасами у вигляді мордентів та коротких

форшлагів. Це все надає п'єсі легкості, вишуканості, елегантності. Динамічний план не виходить за рамки *mf*, що мабуть дає підстави розуміти музичну мініатюру як ненав'язливий супровід для балу. (Рівень складності – IV клас).

Продовжує танцювальну тематику твір під назвою «Святковий бал в Хогвардсі. Хо́да переможців на чолі з професором МакҐонегел». Всі зібралися у Великому залі, і тільки Чемпіони шкіл та їх партнери залишалися за дверима. З їх появою Бал вважався відкритим [5]. Вказівка *Maestoso* та акордова фактура надає музиці характеру величності, урочистості. Звучить полонез у співставленні двох тональностей. Перші шість тактів та останній розділ проходять в тональності *E-dur*, а середня частина – в *C-dur*. Пропонуємо вивчати твір у VI-му класі.

Наступний «Галантний танець» Г.М. Ілларіонова вирішила присвятити своїй подрузі Р. Т. (Раїсі Ткаченко). Вальсоподібність та світлий ліричний характер характеризують її образ. Партія правої руки являє собою наспівну мелодичну лінію з плавним поступальним кружлянням та періодичним використанням коротких форшлагів. Партія лівої руки акомпанує у вигляді розкладеної гармонії басу та інтервального супроводу. Написаний в *D-dur* з відхиленням є *B-dur* вальс зачаровує своєю гармонічною своєрідністю та прозорістю фактури. Мініатюру можна вивчати у IV класі.

«Близнюки Візлі» продовжують знайомство з персонажами альбому. Від цих двох братів завжди можна очікувати небезпечний жарт [2, с.23]. Фред і Джордж – брати-близнюки, прекрасні загоничі в команді Грифіндора з квідичу, мають гарне почуття гумору. Їх дуже складно відрізнити. Вони завжди тримаються разом та люблять підступно

жартувати та розігравати оточуючих. Швидкий темп твору (*Allegro*), використання дрібних тривалостей у різноманітних ритмічних групуваннях та світла, натхненна тональність *C-dur* надає твору жвавості, бадьорості, стрімкості, безтурботності, життєрадісності. На нашу думку, гамоподібні пасажі створюють враження польоту на мітлах. (Рівень складності – VII клас).

Ще одна тварина, яка з'являється у фортепіанному альбомі – «Поштова сова Букля». Букля – полярна (біла) поштова сова, що належить головному герою. У світі чарівників птахи виконують роботу листонош. При цьому сова завжди знає, де знайти адресата, навіть якщо на конверті стоїть тільки ім'я одержувача, а його будинок знаходиться під заляттям «Фіделіус». Протягом перших шести книг Букля – вірний, хоча і мовчазний друг Гаррі. [1]

Сови – нічні птахи, тому вступ у вигляді шести тактів звучить доволі насторожливо, таємниче, наче демонструє політ у сутінках. У партії лівої руки бачимо двоголосся, рівномірний рух четвертними та вісімками. Присутні елементи хроматизму. Партія правої руки – мелодична лінія, як одноголосна, так і викладена октавними ходами. Наступний розділ «І сняться Буклі кришталеві сни...» збагачує фактуру тридцять другими тривалостями, використанням арпеджіато та короткими форшлагами, які малюють пригоди нічного птаха уві сні. Останні шість тактів зображують пробудження Буклі та повернення первісного настрою музики. (Рівень складності – V, VI клас).

Ще один персонаж альбому «Міс МакҐонегел – професор трансфігурації». Мінерва МакҐонегел – заступник директора Школи чарівництва «Хогвардс», декан Грифіндора, викладач трансфігурації. Професор МакҐонегел – не тільки досвідчена

викладачка, але й могутня чарівниця. Наприклад, вона є зареєстрованим анімагом, тобто може приймати вигляд тварини, а саме: смугастої кішки з відмітинами навколо очей [3]. Трансфігурація – дисципліна, що вивчає магичні способи перетворення одних предметів в інші, неживих предметів в живі і навпаки [6]. Початок та заключні такти викладено багатоголосною фактурою, що звучить напружено і загадково. Але згодом композиторка допомагає нам зрозуміти подальший перебіг подій підказкою «Починається урок перетворення...». У мелодичному мінорі проходять хвилеподібні мотиви, немов озвучення заклинання. За ними слідує *martellato* на динамічному *crescendo*, що символізує спробу трансфігурації. Згодом октавні ходи, на фоні пульсацій тріолей з динамікою *forte*, та «завмираюче» *martellato* на *piano*, довжиною в 5 тактів, приводять до фактурного перетворення та заспокоєння у кінці п'єси.

Заключний номер фортепіанного альбому – «Вальс». Це ще один танець зі святкового балу на честь Турніру Трьох Чарівників. У дівчини, яка танцює з Віктором Крамом, важко впізнати Герміону. На ній летюча мантия небесно-блакитного кольору. Волосся, яке зазвичай нагадувало вороняче гніздо, акуратно зібране на потилиці у красивий блискучий вузол. Шанувальники Крама дивилися на неї з погано прихованою заздрістю [2, с.30]. Звучить класичний вальс, ліричний, чуттєвий та прозорий. Темп *Allegretto* надає твору жвавості та стрімкості. Фрази будуються за принципом кружляння, у якому хроматична гама або ж трель підкреслює коливання мантиї небесно-блакитного кольору, яка розвівається під час танцю. (Рівень складності – V клас). На цьому музична подорож чарівним Хогвардсом завершується.

Висновки. Значну педагогічну цінність альбому становлять програмні п'єси, які за своїм сюжетом цікаві дітям, адже пов'язані з відомим бестселером Дж. К. Ролінг «Гаррі Поттер». Підбір творів представляє яскраву палітру образів та характерів. Можливість на свій розсуд визначати темп, динаміку, штрихи є цікавою альтернативою, оскільки не всі діти можуть технічно зіграти всі місця та виконати вказівки композитора. Таким чином маємо можливість підібрати та сформулювати твір індивідуально під кожного учня. Авторські ремарки: «Починається урок перетворення...», «І сняться Буклі кришталеві сни...», «Труба кличе до подвигів», які супроводжують певні розділи в п'єсах, зміна темпів протягом твору допомагають нам увімкнути фантазію, сформулювати ясну поетапну картину подій та емоційний стан персонажів. Залучення фортепіанного альбому Г.М. Ілларіонової до педагогічного репертуару навчальних закладів початкової мистецької освіти може поглибити виховний і пізнавальний процес музично-естетичного виховання дітей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Букля. <https://harrypotter.fandom.com/ru/wiki/Букля>
2. Ілларіонова Г. М. По мотивам твору «Гаррі Поттер». Дитячий альбом фортепіанних п'єс. Суми, 2004. 36 с.
3. Минерва Макгонагалл. URL: https://harrypotter.fandom.com/ru/wiki/Минерва_Макгонагалл
4. Миссис Норрис. URL: https://harrypotter.fandom.com/ru/wiki/Миссис_Норрис
5. Святочный бал. URL: https://harrypotter.fandom.com/ru/wiki/Святочный_бал
6. Трансфигурация (дисциплина). URL: [https://harrypotter.fandom.com/ru/wiki/Трансфигурация_\(дисциплина\)](https://harrypotter.fandom.com/ru/wiki/Трансфигурация_(дисциплина))

Охотник Т.Г.

*Роменська дитяча музична школа імені
Є. Адамцевича (м. Ромни)*

**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ВЕЛИКОЇ ФОРМИ У СОНАТАХ В.-А. МОЦАРТА
(до 265-річчя від дня народження композитора)**

*«За моїм глибоким переконанням,
Моцарт є найвищою кульмінаційною точкою,
якої досягла краса у музиці» (П.І. Чайковський)*

Проблема формування музичної культури учнів дитячих мистецьких шкіл є на сьогодні дуже актуальним. Одним із основних завдань викладача є розвиток музичних здібностей, інтелекту та адаптованості дитини до сприйняття музичних творів. Репертуар учнів повинен охоплювати всі жанри та всі значимі стильові явища. Особливе місце в ньому займають твори віденських класиків. Починаючи працювати над великою формою з учнями, викладач повинен провести з ними попередню роботу щодо сприйняття музики Моцарта та епохи, у якій жив та творив композитор, характерні особливості його творчості.

Мета даної статті полягає в необхідності поступового залучення учнів до композиційних та піаністичних засобів вираження та вірно їх використовувати. Здійснити ці завдання можливо лише тоді, коли учня своєчасно та систематично розвивати в процесі навчання. Вся робота над стилістичними особливостями сонатин та сонат повинна йти до кінцевої мети – охопити масштаби великої форми. Учень, який виконує лише вказівки викладача відносно відтінків або ритмічних (агогічних) відхилень, отримує не систематичне, професійне навчання, а випадковий набір порад, що обмежує систему навиків лише цим твором [4, с.70].

Виконання творів Моцарта потребує не тільки витонченої техніки та досконалого володіння звуком, але й глибокого розуміння його музики, вміння відчувати та передати емоційні відтінки та виразність інтонацій музичної мови.

Музика Моцарта, який жив у XVIII столітті, продовжує прикрашати наше життя. Сучасники називали Моцарта «богом музики». «Ти, Моцарт, Бог, і сам того не знаєш!», – писав О.С. Пушкін.

Вольфганг Амадей Моцарт – австрійський композитор, представник віденської класичної школи XVIII століття, яка в його особі знайшла своє вище вираження. Він вважається одним із найгеніальніших музикантів в історії людства. За тридцять п'ять років залишив величезну музичну спадщину, ним написано більше 600 творів різних жанрів.

Найважливішою особливістю художнього погляду Моцарта є широта та багатогранність його національно-культурних зв'язків. Він створив свій неповторний своєрідний творчий стиль. «Вічне сонячне світло» – так характеризував його музику композитор і піаніст Антон Рубінштейн.

Музика Моцарта має ряд важливих відмінних ознак: мелодійне багатство та своєрідність тематичного матеріалу, що проявляється в ритмічній вишуканості та свіжості гармонійної мови. Слухаючи його музику, створюється відчуття, що мелодика творів нескінченна в своїй співучості. На цю особливість свого часу звертав увагу А. Рубінштейн: «Все у нього співає, теми ... сонат – справжні арії». Піаніст писав, що мелодія у Моцарта – «сутність музики». Інструментальна музика має прообраз оперної арії, пісні, в яких опорні мелодійні наголоси пов'язані гармонійним розвитком. Інтенсивний супровід надає мелодіям динамічність. Гармонія у

творах Моцарта підтримує виразність мелодій, ніколи не підпорядковуючи їх, на що потрібно звернути увагу при розборі та виконанні твору.

Велике значення у фортепіанній музиці Моцарта має поліфонія, яка продовжує розвиток деяких сторін бахівської поліфонії, але вже на основі нових стилістичних принципів віденської класичної школи з пануванням у ній гомофонно-гармонічного типу мислення. Композитор насичує музичну тканину не тільки галантними прикрасами, але й поліфонічними «візерунками».

Фортепіанна творчість Моцарта займає особливе місце у віденській класичній школі. Вона спричинила переверот у традиційних поглядах на музичне мистецтво. Відомий фізик Альберт Айнштайн говорив: «Моцарт – вроджений піаніст. ... Як часто відчуваєш... як у Моцарта все струмує і лється з-під легкої руки піаніста!». Філігранна витонченість, душевна чуйність, поетична натхненність – усе це притаманне музиці Моцарта.

Фортепіанних сонат у Моцарта сімнадцять. Крім того, у зібрання його творів, зазвичай, включають дві фа-мажорні сонати, складені (мабуть, не автором) з різних творів, а також три фантазії, шість ранніх сонат (1774–1775 рр.).

Легко і природньо Моцарт користується засобами сонатного розвитку, а також варіаційного перетворення матеріалу. Зростає сила та роль контрастів, формується характерний, притаманний тільки йому, фортепіанний стиль.

Більшість сонат Моцарта написано в типовому для раннього класицизму тричастинному циклі. Іноді композитор робить виняток: так, у ля-мажорній сонаті перша частина – варіації, а не сонатне Allegro, а в до-мінорній – фантазія. Крім сонат і концертів,

Моцарт писав рондо, варіації, фантазії та інші твори для фортепіано [1, с.127–129].

У зв'язку з характерним колом образів і типів їхнього розвитку, у віденських класиків встановлюється нове трактування інструменту, нові види класичного письма. Таким чином, із творчістю ранніх віденських класиків закінчується клавірне мистецтво та починається період фортепіанної музики.

Фортепіанне викладення ранніх віденських класиків було прозорим, що пов'язувало його з традиціями клавесинного стилю. Тому і характер музики потребує від виконавця як співучості, так і блиску [1, с.119].

Важко скласти перелік всіх завдань, але одними з найголовніших можна назвати наступні: виконання повинне бути максимально точним у передачі авторського тексту та всіх авторських вказівок; виявлення характеру та стилю твору; аналіз структури, фразування та артикуляція; вільне технічне володіння; відчуття правильного темпу та ритму, динаміки, агогіки, педалізації. Здійснення цих завдань можливо лише тоді, коли своєчасно закладено фундамент на етапі навчання та розвитку, щоб потім поступово систематично розвиватися надалі [4, с.72].

Виконанню музичного твору передуює велика робота, одним із етапів якої є аналіз. Чим глибше й ясніше учень зрозуміє виразний і структурний характер експозиції, тим більше буде підготовлений до розробки та репризи. Поняття великої форми передбачає, передусім, глибину задуму, наявність контрастних образів і пов'язані з ними специфічні виконавські завдання.

Для учня важливо відпрацювати здібність цілісного досягнення музичного образу сонатної

форми, виховуючи «довге, горизонтальне» музичне мислення. Але при цьому необхідно показати контрастність партій, зміну ритмоінтонаційної сфери, артикуляційних штрихів, динаміки, агогіки, педалі, що потребує вміння гнучко переключатися на нові звукові та технічні завдання.

Потрібно прагнути до чистоти стилю, для якого характерна чітка мовна артикуляція (від лат. *articulo* – засіб виконання звуків під час гри на інструменті). У нотному запису передається відповідними графічними знаками (*legato*, *non legato*, *legatissimo*, *legato secco*, *tenuto*, *staccato*, *staccatissimo* та інші). Ранні віденські класики, особливо В.-А. Моцарт, позначали характер артикуляції.

Legato у Моцарта означає не просто «зв'язно», воно пов'язане в змістовну єдність. Н. Голубовська вважала, що фортепіанні штрихи Моцарта необхідно сприймати «не як формальне звучання, а як виразний нюанс, який пояснює та підкреслює інтонаційну будову, гармонійне дійство. Не можна забувати, що початок ліги – це початок смичка, іноді - нове слово. Рука, виконуючи лігу, повинна відчувати атаку, перевтілитися в смичок, вимовити приголосну /.../ Рука, піднята після ліги, більш активно натискає наступну ноту, як початок нової групи» [5, с. 66].

Працюючи з текстом, до ліг потрібно ставитися розумно. У Моцарта вони мають різне значення: підкреслення сильної долі, показ живої декламації, коротке дихання та помірні цезури, що притаманне ритму людської мови або зміні смичка на струнних інструментах. Нота, відокремлена лігою, у завершенні пасажу повинна бути особливо підкреслена, тому що композитор надавав їй особливого значення.

Що стосується особливості виконання *non legato*, то Моцарт часто не пише ні *legato*, ні *staccato*.

Зазвичай у цих випадках редактори пишуть ліги. Але тривалі пасажі за часів композитора виконувалися *non legato*, з прийомом «бісерної» гри (від фр. *jeu perle* – бісерна гра, букв. перлина). Такий прийом є одним із найважливіших особливостей звуковидобування, яким дивовижно володів Моцарт.

Staccato у Моцарта позначалося не тільки крапкою, але й вертикальною лінією. У таких випадках штрих несе змішану функцію стакато й акценту, як більш потужний контраст у гучних епізодах. Клинкове *staccato* обов'язково відокремлює ноти від попередніх і наступних. Але робити це потрібно не дуже різко, особливо в повільній музиці. Здійснюється воно легким рухом передпліччя.

У Моцарта кожна тема має своє «артикуляційне» обличчя. Святослав Ріхтер, у документальному фільмі задумливо вимовляє: «... фортепіанний Моцарт для мене – це якась суцільна загадка та містика».

З урахуванням «оркестровості» стилю Моцарта, необхідно здійснити «диригентський» підхід до інтерпретації даного твору: розставити пріоритети у звучності кожного голосу, попрацювати над легкістю звуку в «аккомпануючих» голосах, підкреслити лінію-бас у каденціях, зробити помірне «*forte*» в акордах «*tutti*». Виконання творів вимагає від музиканта вміння встановлювати звуковий баланс між руками, щоб мелодія та супровід були чутні і водночас не заважали один одному.

Сонати Моцарта настільки яскраво інструментовані, що звучать начебто у виконанні оркестру. Барвіста палітра Моцарта вимагає володіння різноманітними прийомами туше, пошуки яких направляються розумінням характеру образу. Теми у верхньому регістрі повинні звучати з особливим сріблястим забарвленням. У сонатах мелодично насичена не лише головна, побічна,

заклучна, але й сполучені партії, в яких відчувається оркестрове мислення.

Гармонія Моцарта ще більше відтіняє виразність і красу мелодичного образу. Як це було властиве всій музиці XVIII століття, вона заснована на взаємозв'язку головних функцій: тоніки, субдомінанти та домінанти. Але ці функції використовуються в музиці Моцарта різноманітно – з різких тональних відхилень, складних для свого часу модуляцій, які створюють драматичні образи. При цьому гармонійне новаторство Моцарта ніде не супроводжується руйнуванням основ мажорного або мінорного ладу; навпаки, воно збагачує лад, розширює його виразні можливості.

Краса музики Моцарта обумовлена фактурою його творів – завжди ясною, прозорою, тонкою. Бездоганність і чистота голосоведіння, досконалість форми, ясність і прозорість всієї тканини, крізь яку буквально «просвічує» кожен голос, будь то мелодія або контрапункт, або супровід.

Стилістичного відчуття потребує агогіка. Віденські класики відхиляли збільшену емоційність та надмірне *rubato*. Вони вважали, що ліва рука повинна підтримувати ритмічний пульс, який об'єднує всі розділи твору. Пізніше Ф. Шопен писав: «Нехай ваша ліва рука буде диригентом» [1, с.134]. Ритм володіє здатністю впливати і на характер музики. У цілому у виконанні має бути присутня ясна ритмічна організація, яку Моцарт вважав найвищою умовою художнього виконання. Необхідно концентруватися на всьому, що стосується часу: своєчасно знімати кінці ліг, точно витримувати паузи, довгі звуки, цезури та максимально заповнювати їх змістом. Велику роль відіграють цезури при переходах з одного образу на інший.

Використання дуже швидких і вкрай повільних темпів було нетиповим для XVIII століття. Темпи висловлювали не так швидкість, як душевний стан. *Andante* стало повільним темпом у XIX столітті, а в епоху Моцарта воно було досить рухливим (від слова «йде»). *Allegro*, судячи зі спогадів сучасників, Моцарт трактував у помірних темпах. При досить рухливих темпах композитор використав вказівки *Presto* або *Allegro assai*. «Найважливіше, найпотрібніше, найважче в музиці – це темп», – писав Моцарт. На темп впливають інші засоби виразності, наприклад: велика кількість мелізматички, тонка та різноманітна артикуляція стримують швидкість руху. Композитор негативно ставився до надзвичайно швидких темпів. Він говорив, що значно легше виконати твір швидко, ніж повільно: «У швидкому темпі можна не вдарити кількох звуків і цього ніхто не помітить... При швидкій грі можна дещо змінювати як в правій, так і в лівій руці, і цього ніхто не побачить і не почує. Але хіба це добре?» [1, с.134].

Динаміка у Моцарта має широкий діапазон. Моцарт не підписував динамічні відтінки там, де вони були звичайні, природні. Тому позначення *crescendo* і *diminuendo* не виставлялися у виконавців. Рух мелодії вгору асоціювався з посиленням емоційної напруги та завжди супроводжувався *crescendo*. Але якщо спадний рух вимагав спрямованості та динамізму, Моцарт ставив знак *crescendo*. Тобто писали динамічні відтінки *crescendo* тільки тоді, коли мелодія рухалася вниз, а *diminuendo* – вгору. Композитор рідко користується поступовими динамічними відтінками. Улюблений його прийом – динамічний контраст: *piano-forte* або *forte-piano*.

Але динаміка вимагає деяких обмежень. Про контрасти динаміки в творах Моцарта Н. Перельман

сказав, що це «майже завжди – контрасти інтонацій у діалозі сильного зі слабкою, владного з покірною, мужнього з жіночною». Навіть короткі ланки секвенцій необхідно наповнювати різними тонкими емоціями (не просто «розфарбувати»). Донести кожну інтонацію, не ховаючи її насиченою педаллю та перебільшеною силою звуку, – ось найважливіші завдання, які стоять перед виконавцями.

Педаль у Моцарта більше потрібна як динамічне забарвлення та ритмічна підтримка. Відомі три функції педалі: звукова, сполучена, гармонійна. Педаль у віденських класиків виконувала звукову функцію. Вона не використовувалася для наповнення гармонії, для компенсації *legato*, а давала уявлення вокального інтонування. Типові випадки використання педалі: на початку такту, початок коротких ліг, синкопи, віддалені баси, акорди, перехрещування рук. Використовувалися напівпедаль та чверть педалі.

Користуючись правою педаллю, не слід залишати педальне звучання під час пауз, продовжувати баси, які виписані короткою тривалістю. Не потрібно розкладені акордові фігурації в акомпанементі використовувати з такою педаллю, яка перетворить послідовність гармонійних звуків у гармонійний фон. Мелодії, які складаються з акордових звуків, також не повинні перетворюватися в гармонію, об'єднану педаллю. Під час гри необхідно педалізувати досить активно, швидко змінюючи педаль, аби досягти особливого дзвінкого колориту.

Робота з педаллю – це робота творчого уявлення та слуху. Її використання пов'язане з вибором інструмента. Це важливо для піаніста, який грає сонати на сучасному роялі, бо визначення їх як клавесинних чи фортепіанних потребує іншого

підходу до характеру звуковидобування чи звуковедення. Фортепіанний стиль Моцарта безпосередньо пов'язаний з його виконавським мистецтвом.

Гофман писав: «Стиль – це почерк художника. Для композитора – це індивідуальна манера, для піаніста – виконання, при якому засіб вираження абсолютно відповідає змісту». Стверджуючи новий стиль, Моцарт був проти регресивних течій у фортепіанному мистецтві свого часу. Він боровся з тенденціями сентименталізму, який втрачав передове значення [1, с.135].

Практика інтерпретації музики Моцарта останніх десятиліть, незважаючи на все розмаїття, характеризується в цілому безсумнівним поворотом у бік посилення історичних трактувань, все більшого використання обумовлених виконавських засобів. Як писав Пауль Бадура-Скода, «музичне мистецтво завжди ставить перед нами завдання знайти компроміс між минулим та світом почуттів нашого часу» [2, с. 273].

До переліку видатних піаністів ХХ століття, яких вважають кращими інтерпретаторами Моцарта – А. Рубінштейн, Й. Гофман, С. Рахманінов, С. Ріхтер – варто долучити ще радянського та американського піаніста, українця за походженням В. Горовця. Різні трактування є підтвердженням того, що сенс великих творів невичерпний, тому кожний талановитий інтерпретатор може «розширювати» горизонти розуміння музики, постійно відкриваючи для нас нові грані геніальних творів. «Стиль змінюється, але не розвивається», – писав Ауер. Інше століття – інша музика, інша музика – інший стиль [2, с. 215].

Віденські класики заклали основи класичного стилю виконання, тобто точність передачі

авторського задуму, благородність, простоту трактовки, максимальну ясність та завершеність усіх деталей. Труднощі у виконанні творів великого композитора В. Моцарта пов'язані зі збільшенням дистанції між епохами з урахуванням тенденцій сучасного підходу в музичній науці.

Г. Коган писав: «Для тих, кому потрібен лише результат, а процес його досягнення неприємна необхідність, ніколи не досягнути результатів у мистецтві. У ньому досягають результатів лише ті, для кого сам процес досягнення, подолання труднощів – це радість, насолода, внутрішня необхідність, як дихання, як саме життя» [6, с.17].

Кожен музикант тією чи іншою мірою через виконання твору показує себе, свій внутрішній світ. Це все природньо і не має нічого поганого, якщо він не спотворює музику. Разом з тим у грі різних виконавців характер самовираження не однаковий.

Мистецтво різних епох включає різні стилістичні напрями, які досягли нового якісного рівня. І якщо мистецтво минулих століть характеризували поняттям стиль епох, то музичну культуру ХХ–ХХІ століть можна охарактеризувати як епоху стилів. Це справедливо і щодо виконавського мистецтва та інтерпретації музики Моцарта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев О. Д. Історія фортепіанного мистецтва. Москва : Музика, 1962. 119–135 с.
2. Бадюра-Скода Е., Бадюра-Скода П. Інтерпретація Моцарта. Москва : Музика, 1992. 273 с.
3. Гондельвейзер О. Б. Про Моцарта та виконання його фортепіанних творів. Піаністи розказують. Випуск І. Москва, 1979. 215 с.
4. Виховання піаніста в дитячій музичній школі : збірник статей. Київ : Мистецтво, 1964. 70-72 с.
5. Голубовська Н. І. Про музичне мистецтво. Ленінград : Музика, 1985. 66 с.
6. Коган Г. Робота піаніста. Москва : Музика, 1963. 17 с.

Рибак Т.В.

*Сумська дитяча музична школа №3
(м. Суми)*

УМІННЯ САМОСТІЙНО ПРАЦЮВАТИ ЯК ОСНОВА УСПІХУ В НАВЧАННІ

*«Втрачений той час, який ти не використав на навчання»
(Г.Сковорода).*

*«Немає прагнення більш природного, ніж прагнення до знань».
(Монтень, XVI ст.).*

*«Наймудріша людина та, яку більш за все дратує втрата часу»
(Данте, XIII ст.).*

Чим довше працюєш з дітьми, тим більше розумієш, яке велике значення має виховання та розвиток навичок самостійної роботи, уміння навчити їх раціонально розподілити час домашніх занять, найбільш продуктивно використовувати кожную хвилину, призначену на підготовку завдання. При цьому слід особливо підкреслити, що навички самостійної роботи треба прищеплювати учням з перших кроків навчання. Практика показує, що зробити це у наступні роки навчання значно складніше.

Для успішних занять музикою надзвичайно важливою складовою обдарованості є працелюбність. Як прикро, коли дуже здібні діти не наділені працьовитістю, любов'ю до кропіткої роботи. Але педагогічна наука впевнено доводить можливість розвитку працездатності учня. У зв'язку з цим розглянемо питання розвитку навичок самостійної праці в процесі навчання гри на фортепіано.

Правильне та систематичне навчання музиці починається зі шкільного віку. З перших занять педагог повинен звернути особливу увагу на відношення учня до праці і ніколи не випускати з поля зору цей важливий фактор.

На прикладі найкращих виконавців ми бачимо, як багато треба працювати, щоб досягти успіху в рішенні виконавських задач, в тому числі вміти перемагати окремі піаністичні труднощі. Треба так виховувати учня, щоб він не міг, не програвши, не підготувавши уроку, почувати себе добре та спокійно. Практика показує, що такого відношення учня до праці при систематичній роботі досягти, безумовно, можна. При цьому ми не повинні забувати, що непосильне завдання перевтомлює, не розвиває сили, а розвалює їх, викликає недбалість в роботі, не організовує, а навпаки – дезорганізує.

Розвиваючи в учнях любов до праці, ми не повинні перевантажувати їх, ставити задачі у виконавстві, що їм не під силу. Бо саме такі задачі можуть привести до зневіри в своїх силах, до ослаблення цілеспрямованості та недбалості в роботі. Отже, з одного боку, потрібна систематична робота з учнями над розвитком працелюбності, а з іншого – обережність в дозуванні, складності та об'єму завдань.

О.Б. Гольденвейзер справедливо вказує на важливість цілеспрямованої роботи при навчанні музиці: «Необходимо резко различать игру и работу на инструменте. Учащиеся большей частью этого различия не понимают и вместо работы просто сидят за инструментом и играют, а это величайшая ошибка, с которой необходимо вести борьбу. Работая, необходимо всегда держать ноты открытыми, постоянно проверять текст по нотам и даже над старой пьесой работать так, как будто ее никогда не играл. Если же решил какой-либо этюд или пьесу сыграть целиком, то следует отложить ноты в сторону и играть как перед самой ответственной аудиторией, и пусть это исполнение

будет редким, но важнейшим событием в процессе работы».

Як же треба виховувати навички працелюбності, трудової дисципліни? Вчитель складає учню трудовий режим дня, виходячи з його вікових особливостей, музичних здібностей, враховуючи успіхи в загальноосвітній школі, домашніх умов і т. д. Дуже важливо добиватися розвитку звички грати в визначений час, приділяючи музичним заняттям встановлений викладачем термін. Точне слідування цим вказівкам привчає дітей до систематичних занять та закладає добру основу у розвитку трудових навичок.

У процесі навчання музиці ми іноді стикаємося з негарними звичками. Якщо викладач своєчасно не видаляє їх, вони набувають стійкий характер, заважають успішному навчанню, можуть призвести до неможливості подальшого навчання. Погані звички це несистематичні заняття музикою, недбалість в роботі над нотним текстом, неуважність, відсутність слухового контролю, неправильні прийоми звукоутворення.

У бесіді з учнями необхідно підкреслювати, що наполегливою працею можна перемогти всі перешкоди і досягти успіху в опануванні виконавською майстерністю. Під час таких бесід можна привести приклади наполегливої праці відомих піаністів, розповісти про те, як надзвичайно А. Рубінштейн, А. Осипова, С. Рахманінов. П.І. Чайковський писав: «Работать нужно всегда, и настоящий честный артист не может сидеть сложа руки под предлогом, что он не расположен. Если ждать расположения и не пытаются идти на встречу к нему, то легко впасть в лень и апатию. Вы не заподозрите меня в самохвальстве, если я скажу, что со мной очень редко случается то нерасположение, о

котором я говорил выше. Я это приписываю тому, что одарен и терпением приучил себя никогда не поддаваться неохоте. Я научился побеждать себя».

На запитання, як він міг у такий короткий проміжок часу написати оперу «Орлеанская дева», Чайковський відповів: «Весь секрет в том, что я работал ежедневно и аккуратно. В этом отношении я обладаю железной волей».

Велике значення для розвитку працелюбності має заохочення, підтримка. Вона вселяє бадьорість в учня, підвищує віру в свої сили, створює радісний тонус для роботи, бажання працювати, досягти ще більших результатів.

Дуже важливим є заохочення для учнів, які мало вірять у свої сили та можливості. Навіть підкреслювання невеликих досягнень в освоєнні правильного способу звуковидобування, гарно зіграній фразі, вирішенні окремих технічних завдань, безперечно, принесе користь у майбутньому. Коли учня хвалять, він часто порівнює свої успіхи з успіхами інших учнів, змагається з ними. Безперечно, почуття самовпевненості також є дуже важливим фактором, але вчитель повинен слідкувати за тим, щоб в учня не розвинулось самолюбство. Викладач повинен вміти заохочувати учня, не припускаючи ніякої надмірності. Тому в практиці роботи музичних шкіл ще зустрічаються приклади надмірного заохочення учнів високими оцінками, що приводять до зниження самокритичності.

Якщо учню щось не вдається, викладач повинен ретельно розібратися в причині його невдачі, перш, ніж робити висновки, що вона відбувається від небажання працювати. Несправедливий висновок викладача про невдачу учня паралізує його, вселяє в нього невпевненість.

Велике значення має тон, яким викладач буде пояснювати виразне значення пауз, інтонації, окремих фраз, гармонії та ритму. Здебільшого учні реагують відповідним чином лише на яскраві, живі, образно та емоційно насичені пояснення.

Глибоко помиляються ті педагоги, які дозволяють собі репетиторство або надлишкову опіку над дітьми під час підготовки домашніх занять. Як правило, заняття з репетитором або під керівництвом батьків проходять в формі прямого підказування, рахування вголос, механічного повторювання та ін.

«Глубокое осмысление и твердое усвоение учебного материала учащимся возможно тогда, когда процессы совершаются при помощи активной и разнообразной самостоятельной работы учащихся, тщательно руководимой педагогом» (К. Ушинський).

Привчаючи піаністів-початківців до активної самостійної роботи за допомогою різноманітних форм занять можна досягти глибокого, осмисленого засвоєння ними всіх навиків, потрібних при навчанні гри на фортепіано.

Часто-густо учні при самостійному вивченні ніби бродять у сутінках, не помічають зміни ключів, знаків альтерації, не зауважують на ритм, аплікатуру, штрихи та ін., не говорячи вже про те, що вони часто не розуміють змісту музичного твору, виразності, музичних образів.

У таких учнів урок проходить в нескінченних виправленнях поточного тексту. Застосування на уроці методу «попутних поправок» часто вказує на невміння учня самостійно працювати, невміння використовувати в роботі навички осмисленого, не механічного читання нотного тексту.

Наведу основні причини безпорадності учнів:

1. Учень не уважно слухає себе, особливо якщо він звик до постійної допомоги (хтось за нього вдома думає й музично мислить).

2. Викладач звик повторювати те, що вже відомо учню, але не закріплене ним.

3. Правила музичної грамоти були пояснені учню без зв'язку з живою музичною мовою, змістом музичного твору.

Практика показує, що багато учнів погано чують своє виконання. З їхнього слухового контролю випадають не тільки окремі деталі музичного твору, але й загальні контури, завдяки чому музичні образи залишаються незрозумілими. Більшою частиною це відбувається тому, що учні занадто захоплюються ігровими рухами, знаходяться у полоні функцій руху і тому музики не чують. У зв'язку з цим важливо нагадати основне положення музичної педагогіки: не можна починати навчання дітей грі на інструменті, якщо ними не накопичена деяка кількість музичних вражень. Між тим, дуже часто в музичних школах починають вивчати музичні твори з учнями, які не навчилися співати мелодію і зовсім не володіють законами музичного мовлення.

Якщо на уроці при вивченні нового тексту учень помиляється, не треба одразу підказувати правильну ноту. Спочатку його треба зупинити, а потім запропонувати добре вслухатись, подумати та виправити помилку. Якщо учень, якого не змушували вслухатись та виправити помилку, а просто виправляли, підказували, на наступному уроці знову помиляється, педагог підкреслює це місце в нотах, причому деякі викладачі стають майже «віртуозами», придумують цілу систему овалів, квадратів та ін. Майже завжди цей другий текст не допомагає, і тоді в хід ідуть кольорові олівці. Гра по таким нотам стає для учня неможливою.

Такий «метод» занять є величезним гальмом у справі формування навичок самостійної праці. Викладачі дитячих музичних шкіл повинні пам'ятати, що вони зобов'язані навчити дітей правильно й осмислено читати нотний текст, а не ту особливу «мову» позначок, котрі нібито допомагають якісному виконанню.

Для розвитку навичок самостійної роботи учнів велике значення має вміння вільно читати нотний текст. Тому на протязі всього часу треба приділяти серйозну увагу роботі з ознайомленням з новою музичною літературою.

Велике значення для розвитку самостійності учня має систематичне включення в роботу творів, які він вивчає без допомоги вчителя. Перевірки по самостійному вивченню музичних творів, котрі проводяться в музичних училищах та консерваторіях, часто показують безпорадність учнів навіть при вивченні простих по фактурі творів. Тому треба починати в дитячій музичній школі з учнями другого-третього класів практику завдань по вивченню самостійно цілого невеличкого твору.

Декілька практичних порад.

Часто запитують: «Скільки часу потрібно працювати вдома?». З урахуванням віку учня та його навантаження в загальноосвітній школі, можна порадити: • у початкових класах (6-7 років) – 20-30 хвилин щодня;

- у 2 - 3 класах (8 -9 років) – 40-60 хвилин щодня;
- у 4 - 5 класах (10-11 років) – 60-90 хвилин щодня
- у 6 - 8 класах (12-15 років) – 2 години щодня, а у вихідні 3 години.

Після кожних 40-50 хвилин треба робити перерву 5-10 хвилин, але не більше, щоб не втратити робочого настрою. Обов'язково треба продовжувати

самостійну роботу на канікулах. При цьому, учень повинен грати стільки, скільки він може зберегти увагу без перевтомлення.

Правильна й систематична робота над розвитком навичок самостійної роботи учнів допомагає якісним домашнім заняттям. Виховуючи в учнів волю та любов до праці, навчивши їх правильно працювати над музичними творами, можна сподіватися на досягнення хороших успіхів у навчанні.

Федоренко Н.П.

*Сумська дитяча музична школа №3
(м. Суми)*

ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ ПЕДАЛІЗАЦІЇ У ПІАНІСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ

«Педаль – душа роялю» (А. Рубінштейн)

Педалізація відіграє надзвичайно важливу роль у мистецтві фортепіанної гри. Музикант, який не володіє вмінням тонко, чисто, колоритно педалізувати, ніколи не зможе донести до слухача твори, які виконує, бо майже вся фортепіанна література потребує вмілого використання педалі. Якщо твори клавесиністів – Скарлатті, Рамо, Люлі, Куперена і навіть Моцарта та Гайдна, які писали вже для ранніх фортепіано, могли б звучати без використання правої педалі, то безпедальне виконання творів Ліста, Рахманінова, Скрябіна та багатьох інших композиторів зовсім неможливе.

Педалі винайшли близько 1325 року в Німеччині. Вони являли собою збільшену в розмірах та скорочену по діапазону клавіатуру органа, на якій грали ногами. Вже ця клавіатура дозволяла затримувати звуки, тим

самим відкривалась можливість на їх фоні виконувати руками інші голоси.

У струнних клавішних інструментів педальні механізми стали використовуватись близько середини XVIII століття. Спочатку у клавесинів та клавикордів за допомогою педалі включались різні регістри: лютневий, фаготовий та інші. Педалі у цих інструментах, як і у органа, практично не мали нічого спільного з сучасними педалями фортепіано.

Педальні механізми у фортепіано пройшли доволі складний шлях розвитку. Цікаво, що механізм лівої педалі з'явився на півстоліття раніше, ніж механізм правої. Вперше сучасні демпферна та педальні системи були задіяні в Англії і стали використовуватись близько 1770 року.

Загальноприйняті позначення педалі – натиск правої педалі позначається знаком *Ped.* або *P*, для зняття педалі використовується знак *. Найбільш точні – це графічні позначення педалі.

Затяжне педальне звучання	
Взяття педалі	
Зняття педалі	
Зміна педалі	
Напівпедаль	
Поступове зняття	
Тремолуюча педаль	
Ліва педаль	<i>una corda</i>
Зняття лівої педалі	<i>tre corda</i>

Видатні педагоги-піаністи О. Алексєєв, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз приділяли велику увагу формуванню педалізаційних умінь учнів [1; 4; 5]. Фундаментальною в аспекті педалізації є робота Н. Голубовської «Мистецтво педалізації» [3].

На власному досвіді переконалась, що навчання педалізації з фізично розвинутими дітьми можна починати з простих випадків вже на ранньому етапі.

Вже з перших років навчання учень має усвідомлювати, що педаль є одним з необхідних засобів виразності, що в кантиленних п'єсах потрібна інша педаль, ніж в танцювальних.

Якщо у п'єсі педаль зустрічається хоча б один раз, ногу слід тримати на педалі від початку виконання. Цим досягаються дві мети – не заглядати на педаль і звичка тримати ногу над педаллю. П'єси з пульсуючими акордами при постійній зміні педалі можуть виховати в учня вміння безперервно слухати гармонію на педалі, слухати зникнення попереднього звучання в момент появи нового.

Якщо намічена педаль складна для учня, то труднощі педалізації відвертають його увагу від музики, і тоді слід показати йому педаль саму просту і доступну. Педагог повинен передбачити можливості просування кожного учня, враховуючи індивідуальні здібності у всьому комплексі його розвитку, в тому числі і в умінні педалізувати. Першу педальну вправу краще виконати без звуку, тільки правою ногою. Під рахунок вчителя учень декілька раз натискає і відпускає педаль. Краще, якщо викладач буде рахувати «раз, два, раз, два»; учень на рахунок «два» буде натискати педаль, а на «раз» – знімати. Такий розподіл рахунку та рухів ноги ближче підведе учня до вивчення запізненої педалі. Вона складніше прямої педалі і частіше використовується піаністами.

Під час цієї беззвучної вправи потрібно слідкувати, щоб ноги учня не були напруженими і знаходились у правильному положенні. Права нога повинна опиратися п'яткою об підлогу. Носок ступні треба тримати на заокругленій кінцівці педалі, легко доторкуючись, але не натискуючи на неї.

Важливо, щоб педаль натискалася правильно – не всією ступнею, але й не кінчиками пальців, аби

нога піднімалася і опускалася рівномірно, не відриваючись від педалі, без стуку і шуму.

Перші педальні вправи зі звуком краще будувати по принципу запізненої педалі, коли нога опускається лише після того, як звук буде взятий і почутий, а піднімається разом з появою нового звуку.

Вправа №1. Береться звук або акорд і після того, як він почутий, натискається педаль. При цьому увага учня направлена на зміну забарвлення звуку.

Вправа №2. Натискається педаль, після чого береться звук. В момент появи звуку педаль знімається. Ця вправа складніше першої, тому що в ній поєднуються протилежні рухи руки та ноги. Коли учень з ним справиться, можна об'єднати ці дві вправи.

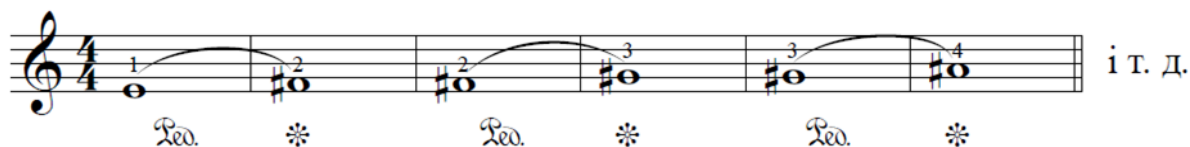
Вправа №3. Після зняття педалі натискати її знову для впливу на вже взятий звук:



Вправа №4. Зіграти легато декілька звуків, на кожний звук брати запізнену педаль.



Вправа №5. Якщо учню зразу складно виконати вправу №4, можна попрацювати окремо над кожною парою звуків.



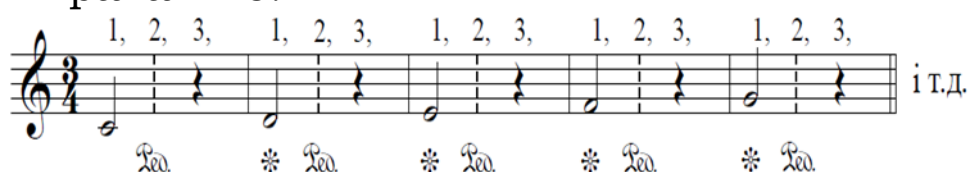
Педаль натискати в різні моменти на рахунок «два», «три» або «чотири» – в залежності від завдання педагога. Знімається педаль завжди на рахунок «раз»

разом з появою нового звуку. Рахувати краще про себе, щоб не слабнув слуховий контроль. Можна звернути увагу учня на те, що педаль, яка береться в різний час після взяття звуку, діє на нього неоднаково:

- на рахунок «два» – підтримує звук у момент його найбільшої сили;

- на рахунок «чотири» – трохи посилює його в момент згасання.

Вправа № 6.



На рахунок «раз» – береться звук; на рахунок «два» – педаль; на рахунок «три» – клавіша відпускається, звук залишається на педалі; на рахунок «раз» – береться новий звук, педаль знімається і т.д.

При цьому треба слідкувати, аби звук, залишений на педалі, був пов'язаний з наступним без розриву, на легато, а також, щоб новий звук не нашаровувався на попередній. Ця вправа дає навички педального легато, але воно замінює пальцеве легато у крайніх випадках.

Завдання початкових педальних вправ – допомогти учневі засвоїти основні навички педалізації для використання їх у подальшій практиці.

Пряма (одночасна, ритмічна) педаль. Береться разом зі звуком і знімається тоді, коли мине потреба його зберігати. Така педаль допомагає продовжити для повноти гармонії звучання далекого басу та підкреслює ритмічну структуру твору. Пряма педаль вживається, головним чином, в п'єсах з гострим, чітким або танцювальним ритмом. Вона підкреслює сильні долі або створює ритмічну опору фрази. Така педаль можлива, наприклад, в марші.

Ритмічна педаль в танцювальних п'єсах в більшості випадків є неглибокою, але завжди пряма. Якщо мелодія починається з затакту, то педаль треба брати не одночасно, а майже одночасно із звуком на сильній долі такту, якби “слідом за звуком”, так, щоб педаллю не захопити останній затактовий звук.

Запізнена педаль. Натиск лапки педалі залежить від поставленого звукового завдання і може братися доволі повільним рухом, а зняття – коротко і точно. (У прямої педалі – навпаки: натиск – точним рухом ноги, а зняття може бути розтягнутим у часі).

Попередня педаль. Відкриває всі демпфери до появи звуку та сприяє його найбільш сильному та яскравому звучанню. Така педаль застосовується при різких окремих *sf*.

Півпедаль (неповне натискання педалі). Лапка педалі натискається не до дна. Глибина її занурювання залежать від очікуваного результату і пов'язана з музичним образом. Застосування пів педалі вимагає яскравого слухового уявлення бажаної звучності, чутливого вслуховування в свою гру.

Неповна зміна педалі. Застосовується при виконанні фігурацій з негармонічними нотами на фоні далеких басів або гармоній. При цьому лапка педалі натискається спочатку повністю, а в подальшому, по мірі навантаження негармонічних звуків, злегка піднімається один або декілька разів. При цьому, в силу особливостей звучання регістрів, звуки верхнього та середнього згасають, а низькі ноти продовжують звучати. Рухи ноги – дуже швидкі і незначні.

Тремолююча педаль. Коли при численній кількості негармонічних нот для чистоти звучання приходить робити ногою не 1–2 рухи, а цілу серію. Така педаль доволі широко застосовується.

Ліва педаль. Лівою педаллю в перші роки навчання краще взагалі не користуватись, щоб не штовхнути учня на легкий шлях досягнення “піано” за допомогою лівої педалі. Техніка педалізації лівою педаллю дуже проста, треба тільки привчити учня натискати педаль перед звуковидобуванням.

Найкраще це зробити на творах клавесиністів, пояснивши в загальних рисах будову клавесину, наявність двох клавіатур, які дають різне звучання та ефекти клавесинних реєстрів.

Треба завжди пам'ятати, що застосування педалі завжди залежить від стилевих особливостей твору, змісту і характеру музики. Свідомий підхід до використання педалі не в тому, щоб навчити дітей вчасно натискати і знімати педаль. Навчити педалізації – це, перш за все, навчити слухати, знаходити відтінки звучання і вслухатися в них, виховувати смак до педальних фарб, до змін звукового колориту, навчити підкоряти педаль вимогам слуху. Таке відношення до мистецтва педалізації може бути запорукою подальшого вдосконалення учня у виконавській практиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка.1978, 288 с.
2. Виноградча Д.В., Лебедкіна І.Є. Роль педалі у фортепіанному мистецтві XVIII–XX століть. *Молодий вчений*. КНУКіМ, 2017, №11 (51). С. 525–528.
3. Голубовская Н.И. Искусство педализации. М.: Музыка,1974. 96 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры М.: Музыка,1988. 240 с.
5. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Юрайт, 2019, 180 с.
6. Светозарова Н.А., Кременштейн Б.А. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. М.: Классика-XXI, 2010,144 с.

Шамро Л.Л.

*Шосткинська дитяча музична школа №2
(м. Шостка)*

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЙНОЇ ЗАЦІКАВЛЕНOSTІ СУЧАСНОГО УЧНЯ-МУЗИКАНТА З ПРЕДМЕТУ СОЛЬФЕДЖІО

Суттєву роль у становленні музиканта будь-якого фаху відіграє предмет сольфеджіо – дисципліна, яка об'єднує різні види музичної діяльності, що активізують розвиток музичного слуху, пам'яті, мислення.

Сольфеджіо, як і інші музичні дисципліни, що вивчаються в мистецьких школах, спрямоване на музичне виховання учнів і має ґрунтуватися на принципах, які цілком можуть вважатися загальними для всього процесу навчання музиці. Такими є: принцип художності, зв'язку музики з життям, вивчення музики як живого мистецтва, принцип подібності і контрасту, інтересу і захопленості, художньо-образного мислення як основи сприйняття музики.

Викладачі постійно шукають нові підходи до організації занять з цього предмету, шляхи підвищення мотиваційної зацікавленості та формування позитивного ставлення учнів до вивчення теоретичних понять і правил. Важливо зробити одну з найважчих музичних дисциплін доступною, всупереч широко поширеній думці про сольфеджіо як нудний і складний предмет.

Дуже важливо, щоб сольфеджіо не стало «збіркою» абстрактних, іноді не зрозумілих законів, правил і понять. Кожен урок повинен трактуватися вчителем і сприйматися учнями як урок спілкування з музикою, процесом її поетапного пізнання. Такому підходу сприяє структура шкільних занять з

сольфеджію, їх тематична обумовленість. Теми являють собою систему, логічно вибудовану від простого до складного, з тенденцією поступового ускладнення. Тематизм поєднує в єдине ціле навчальні програми всіх класів.

Якісно нове завжди виникає в результаті кількісного накопичення. Будь-який термін має з'являтися не раніше, ніж накопичений учнями матеріал, який визначається цим терміном. Такий принцип побудови занять співвідноситься з віковими особливостями формування інтелектуальної та емоційної сфер школярів, систематичністю і послідовністю їх музичного розвитку, встановленням взаємозв'язків між накопиченими дітьми знаннями про музику та їх музичним вихованням.

Учнів слід залучати до спільного вирішення тієї чи іншої навчальної задачі чи ситуації, або до створення міцних опорних знань через «виходи» за межі музики.

Предмет сольфеджію як навчальна дисципліна безпосередньо пов'язаний з психологічною наукою. Базові категорії психології, такі, як сприйняття, увага, пам'ять, мислення, мають постійно бути в полі уваги викладача-сольфеджиста. О. Островський в своїх «Нарисах» сформулював принципово важливі умови успішної роботи сольфеджиста: «Педагогічна майстерність необхідна для викладання сольфеджію, зважаючи на безперервну потребу активізувати в учнів інтерес до занять. Інтерес до занять, зрозуміло, створює сприятливі умови для вивчення будь-якого предмету. Ніколи не вдавалося ще домогтися значних результатів там, де панувала нудьга і формальне вивчення предмету. При цьому має бути забезпечено правильну спрямованість усього процесу виховання, щоб він давав живі, практично дієві навички» [4].

Питання про педагогічну творчість є дуже актуальним. Досягнення учнів у вивченні сольфеджіо багато у чому залежать від майстерності педагога. Багатоплановість, широкий кругозір, володіння педагогічною технікою – все повинно бути в арсеналі викладача сольфеджіо.

Щоб теоретичні знання стали цікавими можна знайти зв'язок із предметами загально-освітньої школи та поставити перед учнями пошукову задачу. У моїй практиці я дуже часто звертаюсь до спільного між музикою і математикою. Такі паралелі пробуджують неабиякий інтерес і навіть подив учнів: як можуть взаємодіяти такі абсолютно різні предмети? Це сприяє активізації уваги, покращує сприйняття теоретичного матеріалу з сольфеджіо та практичному застосуванню набутих учнями знань і навичок.

Паралелі між математикою і музикою можна прослідкувати майже в усіх темах сольфеджіо. Як і в математиці, в музиці зустрічаються цифри: звукоряд – 7 нот, нотний стан – 5 лінійок. Інтервали: прима – 1, секунда – 2, терція – 3, кварта – 4, квінта – 5, секста – 6, септима – 7, октава – 8. Позначення аплікатури і розмір твору записується теж за допомогою цифр. Акорди, які складаються з трьох або більше звуків, розташовуються за певним принципом і також позначаються цифрами.

З перших уроків сольфеджіо учні музичних шкіл відразу стикаються з математикою. Так в 5–6 років діти, які займаються музикою, дізнаються, що ноти можуть ділитися. Але ж ділення школярі починають вивчати тільки у 8–9 років, у кінці другого класу. Вивчають парне і непарне ділення тривалостей, які з'являються так само, як і дріб – виникають при розподілі цілої ноти на рівні частки. Тому тривалість можна підраховувати так само як дробові числа.

У процесі вивчення тем «Ритм» і «Розмір» учні знайомляться з пропорційністю та періодичністю. До речі, старшокласникам можна запропонувати зробити дослідження про математичні закономірності і числові послідовності, в яких можна виявити ритмічність. Зокрема, «найпростішими» прикладами математичних ритмів є періодичні дроби. У кожного музичного твору свій ритмічний малюнок (чергування нот різної тривалості). Числа, виявляється, теж мають ритм.

Ось приклад, який запропонували учні старших класів. Числа кратні трьом мають наступний ритм: починаючи з 0 і, збільшуючи кожен раз на 1, будемо акцентувати всі числа, кратні 3. Отримаємо: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. Виходить красивий, правильний, рівномірний ритм, що звучить як музичний розмір 3/4, який відповідає вальсу. Якщо порахувати числа, кратні двом 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9, то побачимо, що ми прийшли до ритму, який звучить, як музичний розмір 2/4.

Учні молодших класів мистецьких шкіл на уроках сольфеджіо вирішують ось такі музичні приклади:

1) половинна нота дорівнює двом четвертним, тобто: $1/2 = 1/4 + 1/4 = 2/4 : 2 = 1/2$; або

2) половинна нота дорівнює чотирьом восьмим:
 $1/2 = 1/8 + 1/8 + 1/8 + 1/8 = 4/8 : 4 = 1/2$

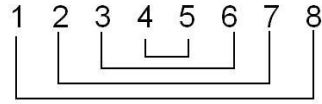
Якщо всі тривалості в музичному творі збільшити вдвічі, він стане повільнішим, а якщо зменшити, тоді темп твору стане швидшим.

В оркестровій музиці також існують свої певні пропорції. Ми знаємо, що в оркестрі звучать різні інструменти, і кожен з них має свій власний за звучанням тембр. Композитор може комбінувати співвідношення музичних інструментів, виходячи зі звукової палітри задуманого твору.

Математичну пропорційність в музиці можна побачити у музичній формі творів. З основними елементами побудови мелодій – інтонацією, мотивом, фразою, реченням і періодом учні знайомляться вже у перший рік навчання. Пізніше розширюють свої знання на уроках з музичної літератури, коли знайомляться з різними жанрами та їх будовою. Завдяки музичній формі кожен твір має логіку і доступне сприйняття.

Працюючи над розвитком інтонаційних навичок, сольфеджісти обов'язково проводять паралель з графічністю показуючи рух мелодії. Але дуже корисно проводити паралелі між музикою та математикою під час вивчення таких об'ємних тем, як інтервали та акорди. Цікаві математичні висновки, які на перший погляд зовсім нелогічні з математичного погляду, очікують на учнів у темах про обернення інтервалів та акордів. Такі математичні прилади я називаю «неправильною музичною математикою».

Пропоную розглянути одну музично-математичну дію, де відбувається «неправильний» розрахунок цифр – це тема «Обернення». Музичне поняття обернення відноситься до певної дії з інтервалами та акордами. Термін «обернення» позначає перенесення нижнього звуку елемента (інтервалу або акорду) на октаву вгору (наприклад, «до» першої октави перенести на октаву вгору – це буде «до» другої октави), а всі інші ноти залишаються на місці. При оберненні інтервалів прима (1) обертається в октаву (8), терція (3) – у сексту (6) і т.п. Загальна сума обернених інтервалів складає цифру 9. Але в музиці, якщо зіграти інтервал та його обернення, їх крайні звуки будуть в межах октави, тобто дорівнюють числу 8.



Виходить ось така схема:

Зацікавленість учнів викликає також з'ясування будови акордів та їх обернення. В музиці існує три основних різновиди акордів – це тризвук, септакорд і нонакорд. Тризвук позначається цифрами 5/3, що відповідає відстані двох верхніх звуків від основи: між крайніми звуками інтервал квінта (5), а між двома нижніми – терція (3). Сам тризвук складається з двох терцій. Схема будови тризвуку виглядає ось так: $3 + 3$. З боку математичної дії $3+3=6$, але між крайніми нотами інтервал квінта, який дорівнює 5.

Така ж дивна математика присутня в оберненнях тризвуку. Наприклад, сектакорд складається з терції та кварта: $3+4$, але відстань між крайніми звуками дорівнює сексті, тобто числу 6. Септакорди складаються з чотирьох нот, розташованих по терціям, тобто $3+3+3=9$. Але крайні звуки септакорду дорівнюють септімі – 7.

Схематичний запис обернень домінантсептакорду виглядає таким чином: квінтсектакорд $D\ 6/5 = 3+3+2=8$, терцквартакорд $D\ 4/3 = 3+2+3=8$, секундакорд $D\ 2 = 2+3+3=8$. Але крайні звуки всіх цих акордів утворюють інтервал сексту, кому відповідає цифра 6.

Цікаво те, що всім цим неправильним рівнянням є логічне пояснення, яке я пропоную знайти учням. Ось пояснення, які учні пропонують на ці запитання: «При визначенні окремих частин цілого акорду відбувається подвоєння цифр. Якщо уявити багатоповерховий будинок. То стеля першого поверху – це підлога другого, стеля другого – підлога третього, і т.п. Таким чином у кожному акорді відбувається повторення однієї й тої ж ноти двічі».

Погляд на теоретичні правила з іншого боку сприяє активізації мислення дітей різних вікових категорій. З'являється певна логіка правил, вибудовується чітка лінія понять. А головне – є висока результативність розуміння та засвоєння складного теоретичного матеріалу. Порівнюючи музику і математику, учні краще працюють на уроках сольфеджіо, бо правила для них стають «живими».

ЛІТЕРАТУРА

1. Варга Б., Димень Ю., Лопариц Э. Язык, музыка, математика: Пер.с венгр. /Перевод Данилова Ю.А. М : Мир, 1981. 248 с. с ил.
2. Вахромеев В.А. Вопросы методики преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе. Москва: Музыка, 1978. 88 с.
3. Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа М.: Наука, 1990, 192 с.
4. Островский А.А. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио: Пособие для педагогов. Ленинград: Музгиз, 1954. 304 с.: нот. ил.
5. Я познаю мир. Детская энциклопедия. Музыка. Сост. А.С.Кленов. М.: АСТ-ЛТД. 1997. 464 с., ил..

Шкеть А.О.

*Сумська дитяча музична школа №1
(м. Суми)*

ЗВУКОВЕ ВТІЛЕННЯ ПЕЙЗАЖУ В «КАРТИНКАХ ГУЦУЛЬЩИНИ» М. КОЛЕССИ

Аналіз творчого доробку українських композиторів, викладеного на сайті Національної спілки композиторів України [1], свідчить про чисельну кількість творів картинно-зображального типу в українській фортепіанній музиці. Значна кількість різновидів (пейзаж, портрет, фреска, акварель, ескіз тощо) об'єднуються загальним поняттям «музична картина». Українські композитори нерідко вдаються до аналогій з

образотворчим мистецтвом, використовують елементи образотворчих технік і прийомів, особливості композиції. «Музична картина», як поширене явище музичної практики, потребує аналізу її різновидів, окремих творів, систематизації, узагальнення.

Пейзаж – це коло творів, які показують природу та навколишнє середовище людини. Зазвичай це поняття пов'язують з образотворчим мистецтвом, у якому пейзаж отримав найбільш широке розповсюдження. У пейзажі, як у художньому творі спостерігається відображення фактів, схожих на реальну дійсність, але опрацьовану по новому.

Семантичний ряд терміну «пейзаж» – вид, зображення, малюнок, картина природи, зображення місцевості. Пейзаж несе у собі елемент суб'єктивізму художника, адже тут він не копіювальник життя, а його тлумач та перетворювач, дослідник. Так і в музиці – світ спостережень, вражень, спогадів митця, те про що міркував, відчував, любив, що близько бачив та знав відображується у творах головною темою. У пейзажі, більше ніж у чомусь іншому, виявляється обдарованість митця, його вміння передати настрій, стан природи. Таким чином пейзаж виступає посередником між людиною і природою.

У малярстві та поезії пейзаж має ліричну наповненість, основним його призначенням є відображення суб'єктивного стану людини та її внутрішнього світу. У музиці природа відображається опосередковано, завдяки життєвим і художнім асоціаціям, тож пейзаж у музиці можна розглядати як елемент художнього змісту та продукт асоціативного мислення.

Відмінність у тематичній, географічній та часовій ознаках дозволяють розрізняти пейзаж

сільській, міський, гірський, архітектурний, нічний, морський тощо. Поділ пейзажу допустимий за його естетичними функціями, емоційною забарвленістю та психологічним змістом. Цей поділ дає можливість розрізняти пейзаж ідилічний, меланхолійний, споглядальний, елегійний, драматичний тощо.

Чисельні приклади музичного пейзажу знаходимо у творчості А. Кос-Анатольського. Цикл для фортепіано «Сині гори» містить чотири композиції з програмними назвами: «Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум». Кожен твір за своєю образною стилістикою підпорядковується під поняття «музичний пейзаж». Також до творів пейзажного змісту у композитора можна віднести «Шум верховини», «Гуцульську токату», «Закарпатську рапсодію», «Буковинську сюїту». Хоча програмність цих творів не конкретизується певним змістом, а має узагальнено-картинний характер, проте авторські назви цих творів натякають на коло образів і настроїв, які хотів відтворити композитор. А саме: замальовки природи та картини життя людей.

У контексті музичного пейзажу привертають увагу «Лісові картини» Г. Жуковського. Це сюїта для фортепіано, в яку входять дев'ять п'єс. Образними темами стали пейзажі живої природи («Пробудження лісу», «Весняні струмки», «Лісова рослинність»); також елементи природи, про які автор говорить у людському контексті («Поранена берізка», «Вербиподружки»); образи вигаданих міфічних істот («Лісова нечесть», «Ігри лісових русалок»); та картини-події які можна пов'язати з настроями природи («Вакханалія», «Радість у першу грозу»).

До найбільш яскравих зразків музичного пейзажу належать «Картинки Гуцульщини» М. Колесси. Образи навіяні мальовничими

пейзажами рідної землі. Тісний зв'язок з фольклором надає творам М. Колесси яскравої оригінальності та національної визначеності. Прагнення до синтезу національних фольклорних витоків і новітніх художньо-стильових тенденцій зумовили становлення неповторного індивідуального композиторського письма. Особливості композиторської манери М. Колесси: елегантність, лаконічність думки, вишуканість виразу, увага до кожної деталі та кожного виразового прийому, всі ці риси яскраво проявляються в його фортепіанній музиці.

Сюїта «Картинки Гуцульщини» була створена у 1934 році. Сюїта складається з 4-х п'єс: «Прелюд», «Контрасти», «Колискова», «Веснянка». У «Прелюді» (a-moll) з перших тактів відтворюється атмосфера гірського карпатського пейзажу. У розвитку теми віддзеркалюється діалог сопілки і троїстих музик. «Летючості» мелодії надає штрих *staccato*, який слугує важливим фактором фразування. Низхідними підголосковими ходами вісімок поступово ускладнюється фактурний виклад теми. У першому розділі «Прелюду» композитор використовує метричну змінність (6/8, 3/4), яка характерна у гуцульській музиці. У середньому розділі п'єси відкриваються нові звороти, інтонації, поліритмія, синкопи. В останньому розділі «Прелюду» композитор повертається до початкового викладу теми. Важливо відмітити, що у кожній з частин в кульмінаційних утвореннях М. Колесса використовує характерний імпресіонізму прийом. А саме, розмитість та змінність структурних елементів.

Друга п'єса циклу – «Контрасти» (d-moll). У п'єсі на передній план виходить надзвичайний світ гуцульських танців: аркан, з його величними і вольовими чоловічими рухами, та плавний і

виважений жіночій танок. У п'єсі досить яскраво відчувається «оркестровість» фортепіанної фактури. Наслідування ансамблю «троїстих музик» досягається завдяки гострому *staccato*, наявності великої кількості форшлагів, тривожно-закличним фанфарам, акцентованим басовим ходам у другому епізоді твору. У «Контрастах» також надзвичайно багата палітра метро-ритмічних засобів. Впродовж двадцяти двох тактів відбувається тринадцять змін тактового розміру. У кінці звукова тканина твору ніби розчиняється на *p*, та останній акорд знову вносить контраст і ставить яскраву, дотепну крапку на *sf*.

Драматичною кульмінацією циклу є «Колискова» (*h-moll*). Ще за часів язичництва спів над колискою мав значення оберегу. «Колискова» М. Колесси не просто побутова замальовка – це твір, який в наслідок драматичного музичного образу переростає межі жанру. Сміслові акценти на кожній долі нагадують риси, подібні до виконання пісень-страждань на фоні спокійного гойдання колиски. Традиційну тричастинну форму динамізує наскрізний розвиток, підвищена експресія висловлювання. Початок п'єси поліфонічний. Різнобарвна педалізація, розмитість гармонічних і структурних утворень, які характерні саме для імпресіоністичного стилю наче овійують «Колискову» легким смутком.

Виразним та потужним завершенням циклу «Картинки Гуцульщини» є «Веснянка» (*Vivo con anima, e-moll*). Безперечно, цей твір викликає асоціацію з весняними піснями та дівочими хороводами. Вагомою рисою жанру веснянок є обов'язковий зв'язок з рухом, танцем. На відміну від композиторів-романтиків, у яких жанр веснянки виступає як символ оновлення, М. Колессу

приваблює саме його архаїчність. Це найбільш сонячна, стрімка частина сюїти, якій притаманна виражена яскрава «театральність». Композитору вдається створити зримий пейзаж весняного свята. Як і у «Колисковій», тут має значення динамічна, метро-ритмічна, штрихова та артикуляційна різнобарвність. Оптимістичного спрямування та насиченості руху надає веснянці яскраво виражена і розширення фактури [3].

Основа мелодичної лінії складається з короткої поспівки. У процесі розвитку вона зазнає різноманітних інтонаційних та ритмічних варіантів. Цікаві моменти в яких вкорочуються ритмічні мотиви зустрічаються у середній частині. Це проявляється поступовою зміною тактового розміру, що повторюється двічі: 6/8, 5/8, 4/8 3/8. Фінальній п'єсі також притаманне жорстке зіткнення неакордових звуків з опорними тризвуками. Це створює полігармонічний ефект. В останніх тактах твору спостерігається характерний для композиторського письма М. Колесси каданс з використання підвищених IV та VI ступенів [3].

Сюїтні цикли М. Колесси відзначаються варіаційним розвитком тематичного матеріалу з поліфонічною фактурою. Спостерігається синтез імпресіоністичних прийомів та гуцульських фольклорних традицій (з характерними для них мелодизмом, орнаментикою, ладо-гармонічними особливостями). Гуцульський лад, двічі гармонічний мінор, чергування тактів з рівними та затримуваними ритмами, гостра синкопована артикуляція, використання фанфарних закликів у кульмінаційних побудовах, що асоціюється з звучанням трембіт та «троїстих музик», послідовності інтервалів з перевагою чистих квінт, і кварт – все це

є основними засобами виразності, якими активно користувався композитор [2].

Творчий стиль Миколи Колесси являє собою унікальне явище в естетичному стильовому контексті музичного мистецтва України. У стильовій палітрі митця поєднуються риси символізму, пізнього романтизму, неофольклоризму та неокласицизму.

У «Картинках Гуцульщини» композитор зображує не тільки мальовничі пейзажі Карпат, а й вміло відтворює неповторний, самобутній колорит гуцульського життя. Композитор не використовує автентичних мотивів, а створює на основі барвистої гуцульської стилістики свій власний музичний тематизм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сайт Національної спілки композиторів України. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=1053> (дата звернення 21.02.21).
2. Якуб'як Я.В. М. Колесса як композитор. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: збірка статей. Львів, 1997. С. 21–23.
3. Зінчук Р. Фортепіанна спадщина Миколи Колесси. Питання стилю та інтерпретації: дипломна робота на здобуття кваліфікації «Магістр». Львівська національна музична академія імені М. Лисенка. Львів, 2016. URL: <https://shag.com.ua/fortepianna-tvorchiste-mikoli-kolessi-pitannya-stilyu-ta-inter.html> (дата звернення 25.02.21).
4. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті проблем виконавської інтерпретації. Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2005. Вип. VIII. С. 73–80.
5. Кияновська Л.О. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Львів: АДМА ім. М. Лисенка, 2003. 294 с.

Якимова С.В.

*Сумська дитяча музична школа №4
(м. Суми)*

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ ДЛЯ ДІТЕЙ ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО

Дитячий фортепіанний концерт, як окремий жанр, народився в середині ХХ століття. Композитори радянського періоду почали писати концерти з орієнтацією на молоде покоління, насамперед, керуючись педагогічними цілями. Ступінь складності творів визначалась у розрахунку на учнів звичайних музичних шкіл. А першочерговою метою створення юнацьких концертних опусів було урізноманітнення процесу їх художньо-естетичного і творчого виховання.

Перший дитячий фортепіанний концерт був написаний у 1946 році українським репресованим композитором Всеволодом Задерацьким. На кілька років раніше з'являються «Тріади концертів» Дмитра Кабалевського. Проте, у 1934 році В. Задерацький відкриває світу ще один нетривіальний жанр – так званий «симфонічний плакат». Саме «Арктична симфонія» для дитячого хору та дитячого оркестру¹ стає першим у своєму роді програмним твором.

Безумовно, лаври першовідкривача жанру дитячого концерту мали б належати Всеволоду Задерацькому. Втім, очевидно, що його музика, яка була під суворою забороною, не мала жодного шансу на визнання. Тавро «уражений в правах» на довгі 70

¹ «Арктична симфонія» написана в шести частинах на власні тексти В. Задерацького. Належить до числа творів, яким довелося бути виконаними за життя автора. Це сталося в 1940 році в м. Ярославль. Учень композитора, В. Баснер був концертмейстером дитячого оркестру, в складі якого за особистою умовою Задерацького були учні не старше 15 років.

років зробило німим справжнього новатора та одного з найяскравіших представників українського авангардизму.

Метою даної статті є привернення уваги педагогічної спільноти до жанру дитячих фортепіанних концертів. У якості прикладу пропонується характеристика втілення традицій цього жанру в авторському стилі композитора В.П. Задерацького.

«Офіційним» родоначальником дитячого інструментального концерту вважається радянський композитор Д. Кабалевський. Наприкінці 40-х – початку 50-х років ХХ століття він пише юнацькі концерти для скрипки й віолончелі, а згодом і для фортепіано з оркестром. Так звана «Тріада» інструментальних концертів була задумана як цикл образно пов'язаних творів, кожен з яких був достатньо самобутнім для самостійного існування.

Зміст музики, при відносно технічній простоті, є досить відкритий та часто, по-дитячому, наївний. Водночас зовсім не легка оркестрова партитура вимагає повної віддачі від дорослих музикантів. Таким чином, «Тріада» є зразком музики для виконання дітьми в ансамблі з дорослими – це важлива для розуміння загальної концепції деталь [4].

Концертна тріада посіла чільне місце в історії жанру, спонукавши до життя цілий ряд аналогічних творів: фортепіанних – Л. Афанас'єва, С. Вольфензона, Ю. Левітіна, Т. Ніколаєвої, Н. Сільванського, Д. Шостаковича; струнних – Ю. Андрєєваса, К. Сорокіна, В. Третяченко [5]. Безперечно, були й інші автори, які створювали дитячі та юнацькі концертні опуси. На жаль, вони не прижилися у педагогічній практиці тією мірою, в якій цього заслуговує насамперед сам жанр.

Необхідно зазначити, що у творчості композиторів ХХ століття, які зверталися до дитячого концерту, виділялися дві різноспрямовані тенденції: підкреслення специфіки «дорослості» використовуваного жанру і практичне поєднання «дитячої» та «дорослої» фортепіанної образності в стилістиці. Звичайно, такий поділ можна вважати досить умовним, оскільки в кінцевому підсумку обидві тенденції «керуються» цілісним стилем автора. Втім, для творчого стилю В. Задерацького, про якого надалі піде мова, в цілому більш характерна друга тенденція.

Композитор Всеволод Петрович Задерацький (1891–1953) належав до числа найосвіченіших музикантів радянського періоду. У 1916 році він закінчив Московську консерваторію, де вивчав композицію в класах С. Танєєва і М. Іпполітова-Іванова, фортепіано – в класах Г. Пахульського та К. Кіппа. З подачі С. Танєєва, В. Задерацький був особисто рекомендований О. Скребіну. Під час зустрічей з метром Всеволод Петрович мав можливість показати свої скромні опуси.

Твори для фортепіано – головна лінія в творчості Задерацького, який був першокласним піаністом. Однак, жанру фортепіанного концерту композитор приділив увагу лише в області музики для дітей. Два дитячих фортепіанних концерти призначалися для юного сина композитора.

Перший з двох концертів Задерацького був створений в 1946 році у м. Житомир відразу після війни. У тому ж році твір був представлений київській Спілці композиторів, отримавши досить високу оцінку. Проте, ні до видання, ні до публічного виконання, ні в шкільні аудиторії твір допущений не був, оскільки сам композитор був фактично

зарахований до «ворогів народу», а на його творчість було накладено найсуворішу заборону.

Втім, висока думка колег спонукала композитора продовжити роботу. У 1949 році він пише Другий дитячий фортепіанний концерт. На цей раз твір був рекомендований до виконання на композиторському пленумі у Києві. Не судилося. У 1950 році приїхали «офіційні критики» з Москви – молоді більшовики-музикознавці І. Нестьєв та В. Кухарський. Вони піддали опуси В. Задерацького несправедливій нищівній критиці [1]. Концерт був названий формалістичним твором і знятий з програми пленуму².

Примітно, що обидва концерти написані в «ля»: перший – в мінорі, другий – в мажорі. Це очевидно, адже 1946 – перший післявоєнний рік, який ще тліє грізною і нервовою пам'яттю минулих подій. Так, композитор не боїться драматичних загострень у розробках, однак не перевищує обсяг дитячої психіки, що за умовчанням тяжіє до світла. Та й теми першої частини мають елегійний характер (особливо побічна). Це абсолютно не властиво створеному трьома роками пізніше Другому концерту, в основі тематизму якого було покладено народні пісні. Музика Другого концерту наповнена сонцем, а елегійні інтонації проникають лише в розділ розробки першої частини та другу частину концерту.

Перший дитячий концерт для фортепіано з оркестром при всій навмисній «полегшеності»

² Коментарі редакції журналу «Радянська музика» були однозначні: «Концерт Задерацького страждає художніми недоліками, формальним розвитком тем». У відповідь Всеволод Петрович пише листа, в якому є абсолютно страшні рядки: «Навіщо ви це робите? Ви ж хапаєте за горло мерця. Я не живий. Мене немає». Коваль, головний редактор «Радянської музики», направляє назад резолюцію із закликом засудити «нахабного хулігана» [2].

музичної мови, являє собою досить монументальний тричастинний твір, тривалість звучання якого близько 30 хвилин. У ньому повною мірою виражене властиве для В. Задерацького почуття мелодійної краси. Хоча тут присутні епізоди, пов'язані з певною драматизацією образів, Перший концерт є істинно «дитячим» твором по інтонаційному строю, характеру руху і фактурній організації сольної партії.

Перша частина є найбільш розгорнутою (*Allegro, a-moll*) і має класичну форму. Особливий драматизм каденції, що розміщена перед епічною кодою, підкреслений важкими паралелізмами рухомих тризвуків.

Друга частина (*Andante cantabile, E-dur*) – складна тричастинна і заснована на світлій темі пісенного характеру. Після першої експозиції у фортепіано тема отримує несподіваний драматичний розвиток образу в оркестровому супроводі. Останнє неочікуване проведення теми у фортепіано соло завершує музичний розділ.

Третя частина (*Allegro vivace, a-moll*) написана в рондо-сонатній формі й майже весь час наповнена яскравим, стрімким рухом блискучих пасажів. Музичне полотно фінального розділу ілюструє влучне поєднання ефекту віртуозності та зручності фактури, розрахованої під дитячу руку.

Другий дитячий концерт для фортепіано з оркестром також написаний у трьох частинах. В основі тематизму першої частини (*Allegro vivace, A-dur*) закладено дві російські народні пісні: «Вже як по місту-місточку» і «Я на камінці сиджу». В темах не спотворюється пісенна структура запозиченого матеріалу. Усі варіації віддані розробковим розділам, де обидві теми постають часом у самих несподіваних варіантах.

Цікаво, що соло рояля в другому (оркестровому) проведенні головної теми включає швидкий фігуративний рух шістнадцятими, який майстерно створює ефект «віртуозності» та має явну схожість з Першим концертом. Цей принцип віртуозно-кolorистичного оздоблення концертної форми – індивідуальна ознака манери композитора.

Найбільш дивовижний момент першої частини – це мотивне перетворення пісні «Вже як по місту-місточку» в тему фути, яка однозначно нагадує тему Фути b-moll з I-го тому «ДТК» Й.-С. Баха. Відсутність паузи на сильній долі третього такту – не єдина, але найбільш кардинальна відмінність від бахівської теми. Втім, подібностей, мабуть, більше, ніж відмінностей, і зроблено це, звичайно, навмисно.

Особливістю форми першої частини є не тільки дзеркальна реприза, але й розміщення каденції між елементами побічної й головної тем. Раніше, у Першому концерті каденція знаходилась перед кодою, що більше відповідало традиції концертного жанру.

Друга частина концерту (Andante, fis-moll) – повільне лірико-елегійне інтермецо. Вона значно коротша сусідніх частин, але неспішний темп розгортання прекрасної білоруської протяжної пісні створює атмосферу ліричного занурення, м'якого смутку і зосередження. Тут велика роль відведена оркестру, який першим експонує мелодичний матеріал. Для юного піаніста друга частина цього концерту ставить завдання по освоєнню фортепіанної кантилени, «співу» на роялі, плавного і м'якого звуковедення.

В основі фіналу (Allegro gaio, A-dur) також дві народні теми, на цей раз – українські. Перша і головна – «Дощик, дощик падає дрібненький», друга – «Вийшли в поле косарі». Форма фіналу, знову ж

таки, має риси сонатності й рондальності, та спрямована до блискучого завершення концерту.

Обидва концерти довгі роки чекали свого часу, який настав лише у першому десятилітті ХХІ століття. Ініціаторами відродження дитячого репертуару композитора В. Задерацького виступили професори Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. З їх ініціативи у видавництві «Сполом» у 2003 році вийшов Перший концерт під редакцією професора Х. Блажкевич-Чаплін, слід за ним – Другий концерт під редакцією професора Л. Крих. У тому ж році видатний український композитор М. Скорик створює оркестрову партитуру (для струнних) Другого концерту, і у Великому залі Львівської філармонії відбувається його урочиста прем'єра.

На жаль, Першому концерту все ще не судилося побачити світ. Річ у тім, що В. Задерацький не покладав надій на виконання цих концертів з оркестром, тому створив лише клавірні записи творів. Він почав оркеструвати Другий концерт, але був вимушений призупинити роботу після грубого окрику московських «цінителів мистецтва». Партитура Першого концерту (також для струнних) з'явилася лише у 2011 році. Її автором стала доцент Львівської національної музичної академії, композитор Богдана Фроляк.

Висновки. Дитячі фортепіанні концерти В.П. Задерацького створюють враження повноцінних концертних полотен, насичених епізодами відкритої віртуозності, яскравими контрастами фактур, експресивними каденціями. Фактично ці твори справді створені для дітей з 4-6 класами музичної школи за плечима. Зрозуміло, що включення у навчальний репертуар подібних концертів передбачає певну технічну вправність та

неординарність виконавської обдарованості. Однак, характер інтонаційного строю, а головне – музичного тексту сольної партії повністю відповідають дитячому сприйняттю і дитячим можливостям.

Дитячий фортепіанний концерт однозначно може бути цікавою великою формою, запропонованою для засвоєння учневі. До того ж цей жанр допомагає опанувати максимум різноманітних фактурних формул і чисто піаністичних завдань (від кантилени до пальцевої техніки). Відтак, фортепіанний концерт – це форма, яка на відміну від класичної сонати, має корисну властивість виховувати у юних музикантів безцінні навички ансамблевого виконавства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Задерацкий В. В. *Per aspera...* Изд. 1-е. Москва: Композитор, 2009. 320 с.
2. Кретьова К. Живой мертвец Задерацкий. *Московский комсомолец*. 1997. 27 янв. С. 15.
3. Лесовиченко А. М. Детская музыка Д. Кабалевского. *Вестник кафедры ЮНЕСКО "Музыкальное искусство и образование"* №3 (7). 2014. С. 58.
4. Пожидаев Г. Дмитрий Борисович Кабалевский. Изд. 4-е. Москва: Музыка, 1987. 78 с.
5. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музыка, 1967. 308 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Балабан Олег Григорович – Лебединська дитяча школа мистецтв імені народного артиста СРСР Б.Р. Гмирі, викладач вищої категорії, магістр з управління навчальним закладом, засновник інтернет-ресурсів <http://ukrnotes.in.ua/> та <http://artedu.in.ua/>

Бойко Світлана Володимирівна – Роменська дитяча музична школа імені Є. Адамцевича, старший викладач, магістр музичного мистецтва.

Верещагіна Тамара Дмитрівна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 3, старший викладач.

Вороновська Неля Миколаївна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 3, викладач-методист.

Демченко Алла Юріївна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 3, концертмейстер вищої категорії.

Кисла Тетяна Миколаївна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 3, старший викладач.

Крамаренко Віта Павлівна – Ківшарівська дитяча музична школа № 2 (сmt. Ківшарівка, Купянський район, Харківська область), викладач фортепіано, магістрантка ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка.

Кучмєєва Наталія Іванівна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 3, викладач фортепіано, магістр педагогічної освіти.

Литвиненко Яна Володимирівна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 4, викладач з обов'язками концертмейстера, магістрантка ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка.

Охотник Тетяна Гаврилівна – Роменська дитяча музична школа імені Є. Адамцевича, викладач-методист.

Рибак Тетяна Василівна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 3, викладач вищої категорії.

Федоренко Ніна Петрівна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 3, старший викладач.

Шамро Лариса Леонідівна – КЗ Шосткинська дитяча музична школа №2, викладач-методист вищої категорії, завідувача музично-теоретичним відділом.

Шкеть Анастасія Олегівна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 1, викладач фортепіано, магістр музичного мистецтва.

Якимова Світлана Вадимівна – КЗ СМР Сумська дитяча музична школа № 4, викладач фортепіано, магістрантка ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка.

ЗМІСТ

Макарова В.А.

ОБРАЩЕНИЕ К ЮНЫМ МУЗЫКАНТАМ..... 3

Балабан О.Г.

ЕЛЕКТРОННИЙ ПІДРУЧНИК У СИСТЕМІ
ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ..... 5

Бойко С.В.

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ФОРТЕПІАННИХ КАЗОК КОМПОЗИТОРІВ-
СУЧАСНИКІВ..... 9

Верещагіна Т.Д.

МУЗИЧНО-ВИХОВНЕ ЗНАЧЕННЯ
ГРИ В ЧОТИРИ РУКИ..... 16

Вороновська Н.М.

УСВІДОМЛЕНА УСТАНОВКА НА ПОДОЛАННЯ
СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ ПРИ ПІДГОТОВЦІ
ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ..... 21

Демченко А.Ю.

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
КОНЦЕРМЕЙСТЕРА..... 26

Кисла Т.М.

ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВОГО МЕТОДУ ДЛЯ
РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ
УЧНІВ МУЗИЧНИХ ШКІЛ..... 33

Крамаренко В.П.

ДЖАЗОВІ ВАРІАЦІЇ Н. ЛАГОДЮК:
ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ..... 40

Кучмєєва Н.І.

НОВІ ІМЕНА КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ:
МУЗИЧНА МОВА СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ
МУЗИКИ В РЕПЕРТУАРІ ДМШ..... 47

Литвиненко Я.В.

ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ ФОРТЕПІАННИХ П'ЄС Г.М. ІЛЛАРІОНОВОЇ У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ ДМШ (за мотивами твору Дж. К. Ролінг «Гаррі Поттер»).....	55
--	----

Охотник Т.Г.

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ У СОНАТАХ В.-А. МОЦАРТА (до 265-річчя від дня народження композитора).....	64
--	----

Рибак Т.В.

УМІННЯ САМОСТІЙНО ПРАЦЮВАТИ ЯК ОСНОВА УСПІХУ В НАВЧАННІ.....	75
---	----

Федоренко Н.П.

ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ ПЕДАЛІЗАЦІЇ У ПІАНІСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ	82
---	----

Шамро Л.В.

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЙНОЇ ЗАЦІКАВЛЕНOSTІ СУЧАСНОГО УЧНЯ-МУЗИКАНТА З ПРЕДМЕТУ СОЛЬФЕДЖІО	89
---	----

Шкетъ А.О.

ЗВУКОВЕ ВТІЛЕННЯ ПЕЙЗАЖУ В «КАРТИНКАХ ГУЦУЛЬЩИНИ» М. КОЛЕССИ.....	95
--	----

Якимова С.В.

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ ДЛЯ ДІТЕЙ ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО.....	102
---	-----

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка запрошує на навчання.

**ПЕРЕЛІК СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ДЛЯ ВСТУПНИКІВ
2021 РОКУ**

**ПЕРШИЙ (БАКАЛАВРСЬКИЙ) РІВЕНЬ ВИЩОЇ
ОСВІТИ**

014 СЕРЕДНЯ ОСВІТА (МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО)
014 СЕРЕДНЯ ОСВІТА (ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО)
023 ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО. РЕСТАВРАЦІЯ
024 ХОРЕОГРАФІЯ
025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
034 КУЛЬТУРОЛОГІЯ

**ДРУГИЙ (МАГІСТЕРСЬКИЙ) РІВЕНЬ ВИЩОЇ
ОСВІТИ**

023 ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ
024 ХОРЕОГРАФІЯ
025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
034 КУЛЬТУРОЛОГІЯ

АСПІРАНТУРА

014 СЕРЕДНЯ ОСВІТА (МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО)
025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Спеціалізована вчена рада по захисту кандидатських дисертацій зі спеціальності 17.00.03 – музичне мистецтво

Директор навчально-наукового інституту культури і мистецтв,
доктор педагогічних наук, професор

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна

КАФЕДРИ:

хореографії та музично-інструментального виконавства
(завідувач кафедри, доктор педагогічних наук, професор
Єременко Ольга Володимирівна +380505077454)

образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології
(завідувач кафедри, доктор мистецтвознавства, професор
Зав'ялова Ольга Костянтинівна +380502502362)

хорового диригування, вокалу та методики музичного
навчання (в.о. завідувача кафедри, кандидат педагогічних
наук, доцент
Фоломєєва Наталія Аркадіївна +380506969113)

e-mail: **artdir@sspu.edu.ua**

ЗАПРОШУЄМО НА НАВЧАННЯ ☺

Науково-методичне видання

Проліски Слобожанщини: педагогічний досвід

*Збірка науково-методичних праць
викладачів дитячих музичних шкіл*

Підп. до друку 26.03.2021.

Формат 60х84/16. Гарнітура Bookman Old Style.

Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 6,74.

Ум. фарб.-відб. 6,74. Обл.-вид. арк. 4,35.

Тираж 100 пр. Вид. №32

Видавець і виготовлювач:

ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.

Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.