

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО

**І. В. Щербак**

**ДОДАТКОВИЙ  
МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ**  
(АКОРДЕОН / БАЯН)

---

*Навчально-методичний посібник*

Миколаїв  
2022

УДК 378.147.016:786.8

Щ 61

РЕЦЕНЗЕНТИ:

БУЧКІВСЬКА Г.В. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, в.о. завідувача кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

СОКОЛОВА О.В. – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

*Рекомендовано вченою радою  
Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського  
(протокол № 18 від 19 .05.2022 р.)*

**Щербак І.В.**

Щ 61 Додатковий музичний інструмент (акордеон/баян) : навч.-метод. посіб.  
Миколаїв, 2022. 235 с.

У навчально-методичному посібнику подано матеріал із вивчення дисципліни «Додатковий музичний інструмент» (акордеон/баян) відповідно до вимог кредитно-трансферної системи організації навчального процесу у вищій школі; запропоновано інформаційний обсяг курсу, його опис, структуру, навчальне наповнення в межах тем і кредитів; завдання для самостійної роботи; розроблено тестові питання для самоконтролю; словник ключових музичних термінів і понять; словник іноземних музичних термінів; форми роботи та критерії оцінювання; список рекомендованої літератури.

Видання адресоване студентам і викладачам закладів вищої освіти.

ISBN 978-617-536-483-9

Щербак І. В., 2022

## ЗМІСТ

ВСТУП	4
ПРАКТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ	7
ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ	142
СЛОВНИК КЛЮЧОВИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ	166
СЛОВНИК ІНОЗЕМНИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ	186
ТЕХНОЛОГІЯ РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ТВОРУ НА ДОДАТКОВОМУ МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ ПРИ ДИСТАНЦІЙНІЙ ФОРМІ НАВЧАННЯ	193
ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ДОДАТКОВИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ»	212
ФОРМИ РОБОТИ ТА КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ	222
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АУДИТОРНОЇ ТА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ	225
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	229
ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ	235

## ВСТУП

У процесі вивчення дисципліни «Додатковий музичний інструмент» здобувачі вищої освіти формують професійний інтерес до проблем інструментального виконавства, системи теоретичних і практичних знань; оволодівають основними виконавськими вміннями та навичками гри на додатковому музичному інструменті для подальшого використання в майбутній професійній діяльності; розвивають комплекс музичних здібностей (гармонічний та поліфонічний слух, музично-виконавське мислення, музичну пам'ять, відчуття метро-ритму, виконавську волю тощо); засвоюють методичні настанови, які характерні для процесу початкового навчання гри на додатковому музичному інструменті; поступово і наполегливо ускладнюють технічну підготовку; вивчають закономірності використання правильної та раціональної аплікатури та основні етапи роботи над музичним твором; працюють над технікою читання з листа та ескізним вивченням творів на додатковому музичному інструменті; розвивають ініціативність, самостійність та творче мислення; набувають умінь виконання творів різних за стилями та жанрами, пісень шкільного репертуару, гармонізації мелодії, підбору акомпанементу; формують необхідні навички самостійної роботи над педагогічним та концертним репертуаром; ознайомлюються з педагогічною спадщиною відомих музикантів в галузі інструментального виконавства.

Ключові слова: музичний інструмент, гама, етюд, аплікатура, технічні труднощі, акомпанемент, засоби музичної виразності, художній образ.

In the process of studying the discipline "Additional musical instrument" higher education students form a professional interest in the problems of instrumental performance, the system of theoretical and practical knowledge; master the basic performing skills and skills of playing an additional musical instrument for further use in future professional activities; develop a set of musical abilities (harmonic and polyphonic hearing, musical-performing thinking, musical memory, sense of rhythm, performing will, etc.); master the methodological

guidelines that are characteristic of the process of initial learning to play an additional musical instrument; gradually and persistently complicate technical preparation; study the patterns of use of correct and rational fingering and the main stages of work on a piece of music; work on the technique of reading from a letter and sketch study of works on an additional musical instrument; develop initiative, independence and creative thinking; acquire the ability to perform works of different styles and genres, songs of the school repertoire, harmonization of melody, selection of accompaniment; form the necessary skills of independent work on pedagogical and concert repertoire; get acquainted with the pedagogical heritage of famous musicians in the field of instrumental performance.

Key words: musical instrument, scale, etude, fingering, technical difficulties, accompaniment, means of musical expression, artistic image.

**Мета курсу:** оволодіти основними виконавськими вміннями та навичками гри на додатковому музичному інструменті для подальшого використання в майбутній професійній діяльності.

**Завдання курсу:**

- опанувати технікою гри на додатковому музичному інструменті;
- засвоїти основні аплікатурні принципи гам, арпеджіо, акордів та технічних прийомів;
- оволодіти інтерпретаційними уміннями та засвоїти методи роботи над музичним твором;
- розвивати комплекс музичних здібностей (гармонічний та поліфонічний слух, музично-виконавське мислення, музичну пам'ять, відчуття метро-ритму, виконавську волю тощо);
- прищеплювати навички читання нот з аркуша, гри нескладних творів на слух, акомпанування, транспонування тощо;
- сформувати навички самостійної роботи пізнавальної та творчої активності;
- формувати сценічну культуру та артистизм;
- виховувати естетичні смаки та ціннісні орієнтації студентів.

**Передумови для вивчення дисципліни:** курс тісно пов'язаний із дисциплінами «Інструментальне виконавство (основний музичний інструмент, оркестровий клас)», «Музично-теоретичні дисципліни (сольфеджіо, гармонія, історія музики)», «Вокально-хорове виконавство (хорове диригування, сольний спів)».

Згідно з вимогами ОПП студент оволодіває такими **компетентностями:**

**ЗК 1.** Знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності.

**ЗК 7.** Здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями.

**ФК 2.** Здатність до розуміння сутнісних особливостей предметної області та оперування професійною термінологією у галузі музичного мистецтва.

**ФК 6.** Виявлення музикальності, виконавських (інструментальні, вокально-хорові, диригентські), інтерпретаційних, артистичних умінь учителя музичного мистецтва.

**ФК 9.** Здатність до художньої інтерпретації інструментальних та вокальних музичних творів на належному виконавському рівні.

**Очікувані результати навчання:**

**ПРН 1.** Знає музичну термінологію, розуміє основні концепції, теорії та загальну структуру музикознавчих наук.

**ПРН 6.** Інтегрує складні професійні уміння гри на музичних інструментах, співу, диригування музичними колективами, музичного сприймання, запам'ятовування та інтерпретації музичних творів, артистизм, виконавську надійність (самооцінку, самоконтроль, саморегуляцію).

**ПРН 7.** Демонструє уміння вирішувати музично-педагогічні проблеми, оригінальність і гнучкість творчого мислення у процесі конструювання, інтерпретації та реалізації музично-педагогічних ситуацій.

# ПРАКТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ

## ІНСТРУКТИВНО-ТЕХНІЧНИЙ МАТЕРІАЛ

### ТЕМА 1

#### Ознайомлення з музичним інструментом

##### *Домінантні проблеми теми*

##### *Конструкція акордеону / баяну*

Акордеон та баян є язичковими клавішно-духовими інструментами. Корпус музичних інструментів складається з двох частин. Кожна частина корпусу має власну клавіатуру. У правій частині корпусу, якщо дивитися з боку виконавця, знаходиться гриф, на якому розташована права клавіатура. На іншій частині корпусу розташована ліва кнопкова клавіатура. Рисунок 1. Рисунок 2.



Рисунок 1. Акордеон.

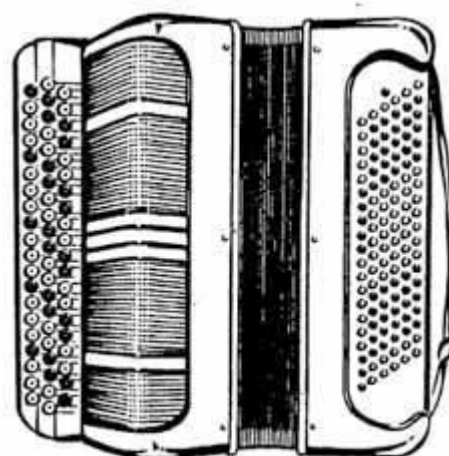


Рисунок 2. Баян.

На правій частині корпусу акордеону та баяну є два плечові ремені, з яких один одягають на праве плече, а другий – на ліве. Плечові ремені забезпечують стійкість музичного інструменту під час гри. До лівої частини корпусу прикріплено короткий ремінь для ведення міху лівою рукою. У місці верхнього кріплення цього ремня розташоване коліщатко, за допомогою якого регулюється довжина ремня.

Права і ліва частини корпусу акордеону та баяну з'єднуються складчастим міхом. Звук на баяні утворюється вібрацією голосових язичків –

тонких сталевих пластинок, що заломлюють струмінь повітря, який надходить у корпус музичного інструменту в результаті розтиску чи стиску міху при одночасному натисканні пальцем клавiші. Пластинки з'єднані між собою механізмом особливої конструкції і регулюються клавiшами. Якщо перервати рух міху або зняти палець із клавiші, внаслідок чого клапан прикріє отвір, через який повітря надходить до голосових язичків, звук припиниться. Рисунок 3.

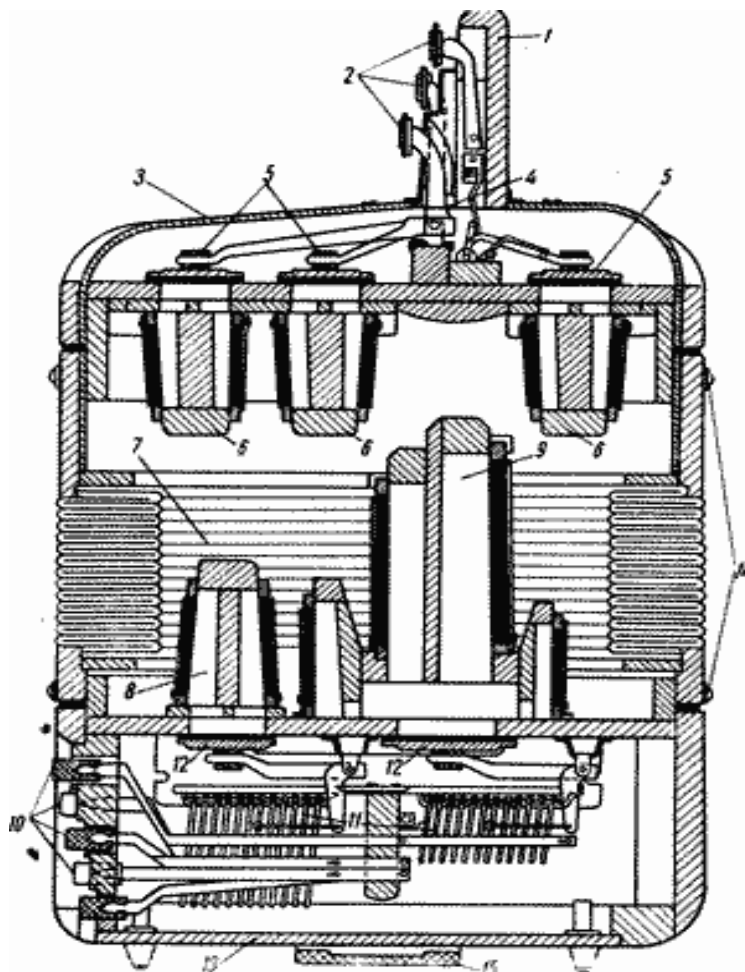


Рисунок 3. Конструкція баяну в розрізі:

1 – гриф, 2 – кнопки правої клавiатури, 3 – права сітка, 4 – важелі клавiатурної механіки, 5 – клавiатурні клапани (правої клавiатури), 6 – резонатори з голосовими планками правої клавiатури (по дві на кожену кнопку), 7 – міх, 8 – резонатори з голосовими планками акордів, 9 – резонатори з голосовими планками басів, 10 – кнопки лівої клавiатури, 11 – басоакордова механіка, 12 – клавiатурні клапани (лівої клавiатури), 13 – ліва сітка, 14 – шпильки кріплення корпусу і міху, 15 – лівий кистьовий ремінь.



### Права клавіатура акордеону / баяну

Права клавіатура у акордеонів повторює фортепіанну клавіатуру. Аплікатура на правій клавіатурі акордеона подібна з фортепіанною аплікатурою для правої руки. Висота звуків підвищується від верхніх клавіш до нижніх. Рисунок 4. Звуки правої клавіатури акордеону.

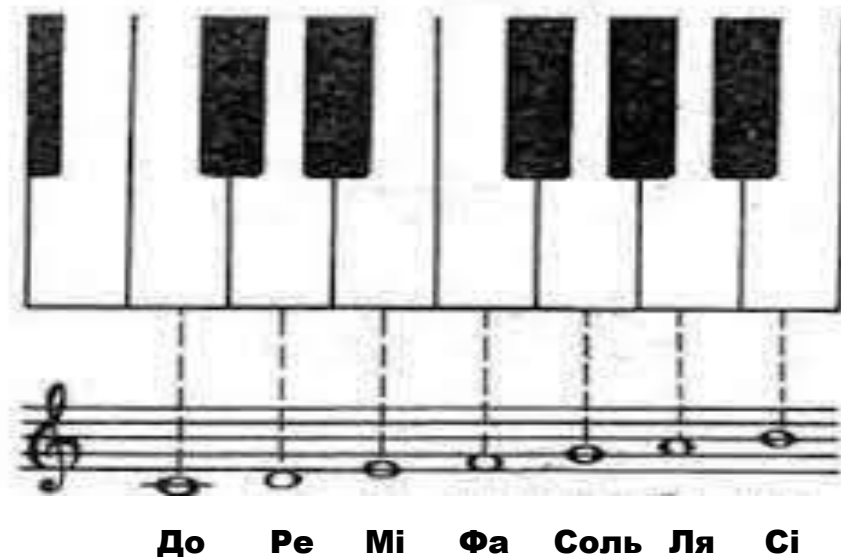


Рисунок 4. Звуки правої клавіатури акордеону.

Права клавіатура акордеону складається з чотирьох октав: малої (неповної), першої, другої та третьої (неповної). Октава, як ділянка звукоряду, починається завжди зі звуку «до» і закінчується на звуку «сі». У наведеному рисунку 5 дано діапазони звукорядів, що найбільш часто зустрічаються.



Рисунок 5. Діапазони звукорядів правої клавіатури акордеону.

Клавіші правої клавіатури баяна розташовані у три ряди; рахунок рядів починається від решітки. Кількість клавіш на різних баянах може бути різним: 52, 58, 61 і більше. На білих клавішах виконують основні, натуральні звуки, а на темних – альтеровані (підвищені та понижені).

У першому та другому ряді білі клавіші розташовуються попарно. У кожній парі клавіш першого ряду на верхній виконується звук «ля», а на нижній «до». У другому ряду верхня біла клавіша видає звук «мі», нижня – «соль». У третьому ряду білі клавіші згруповані по три: верхня клавіша видає звук «сі», середня – «ре» і нижня – «фа».

Запам'ятавши розташування та назви клавіш, неважко знайти всі основні звуки октави. Звуки правої клавіатури підвищуються при русі вниз по грифу і понижуються при русі вгору по грифу. Рисунок 6.

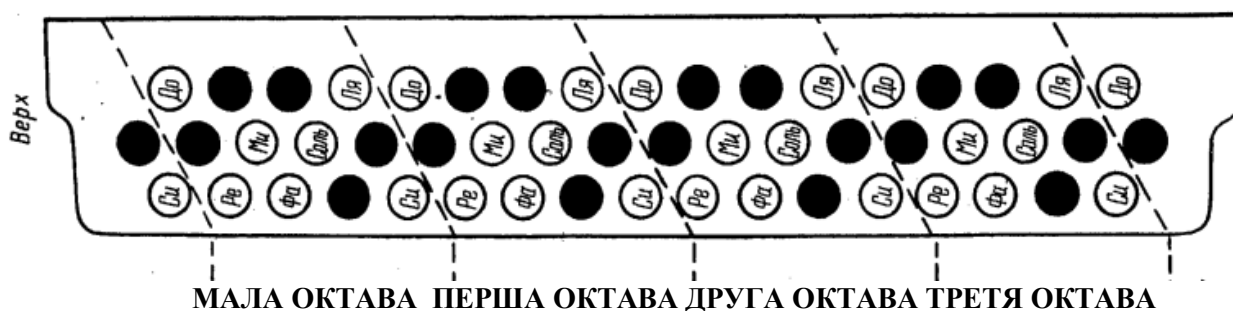


Рисунок 6. Права клавіатура баяну.

#### *Ліва клавіатура акордеону / баяну*

Ліва клавіатура складається з п'яти або шести поздовжніх рядів. Ці ряди рахують у напрямку від міху до краю, тобто першим називають ряд, найближчий до міху. Клавіші поздовжніх рядів лівої клавіатури розташовані не точно проти клавіш першого ряду, а кожен ряд дещо зрушений вгору, по відношенню до попереднього. Таким чином створюються дещо скошені вгору поперечні ряди.

Клавіші першого та другого поздовжніх рядів при натисканні дають басові звуки. Кожна клавіша третього, четвертого та п'ятого рядів, в деяких інструментах ще шостого ряду, дає звучання готових акордів. Рисунок 7.

- |                            |   |
|----------------------------|---|
| V ряд – доміант септакорди | 7 |
| IV ряд – мінорні акорди    | М |
| III ряд – мажорні акорди   | Б |
| II ряд – основні басы      |   |
| I ряд – допоміжний         | Д |

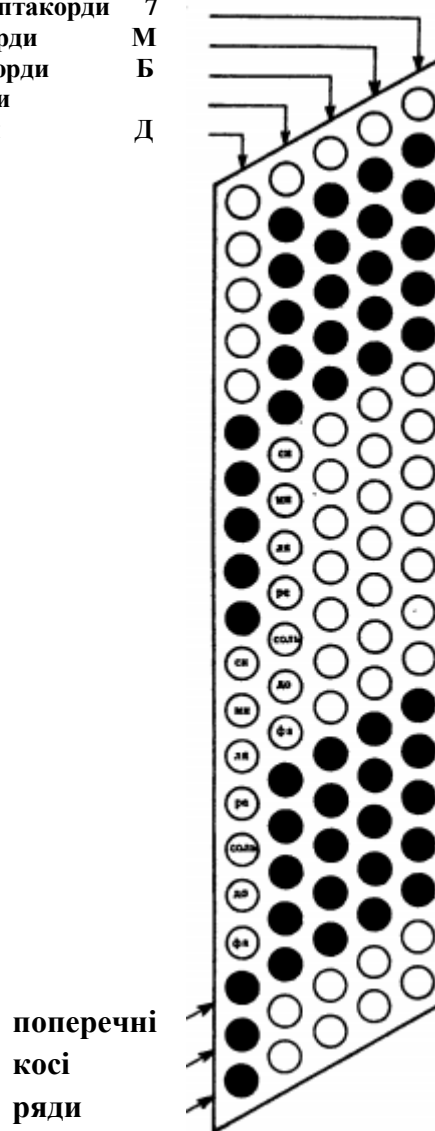


Рисунок 7. Ліва клавіатура баяну та акордеону.

Головним рядом лівої клавіатури є другий поздовжній ряд басів, який носить назву основного. Клавiші основного ряду розташовані не в порядку щаблів гами, а так, що кожна сусідня клавiша, рахуючи знизу вгору вздовж клавіатури, дає звук квінтою вище за попередній. Приблизно в середині цього ряду є сім басових клавiш, їх перша знизу біла дає найнижчий звук баяна – ноту «фа» контроктави; сусідня біла клавiша дає звук «до» великої октави і так далі.

Сусідня з нотою «фа» вниз чорна клавiша дає звук «сі-бемоль», друга вниз чорна клавiша – звук «мі-бемоль» і так далі. Таким чином, звуки, що виконуються на білих клавiшах другого ряду, в цілому складають звукоряд

до-мажорної гами, але розташовані не в звичному порядку. П'ять чорних клавiш цього ряду стосовно бiлих клавiш дають звуки хроматично змiненi – бемольнi та дiезнi.

Сiм бiлих та п'ять чорних клавiш дають усi дванадцять хроматичних звукiв у межах однiєї октави. Крiм семи бiлих i п'яти чорних, у тому ряду є ще бiлi i чорнi клавiшi, що становлять повторення зазначених вище звукiв, якi призначенi для зручностi щоб уникнути стрибкiв.

Перший ряд лiвої клавiатури називається допомiжним. Клавiшi першого ряду розташованi мiж собою точно так, як i в другому ряду i є повторенням другого основного ряду, але перший ряд по вiдношенню до другого за висотою змiщений на велику терцю вгору за написанням нот. Таким чином, навпроти звуку «фа» другого поздовжнього ряду (першою знизу бiлої клавiшi) знаходиться звук «ля».

Допомiжний ряд, що дає звуки терцiї до основного другого ряду басiв, представляє велику зручнiсть i значно полегшує гру на басах. Клавiшi допомiжного ряду в нотах умовно позначаються лiтерою «Д», яка ставиться пiд або над нотою.

Баси кожної клавiшi основного та допомiжного рядiв записуються однiєю нотою, хоча при натисканнi вiдповiдної клавiшi звучить не один звук, а три однойменних звуки вiдразу в трьох октавах. Рисунок 8.



**написано    звучить**

Рисунок 8. Приклад написання басу та його звучання.

Третiй поздовжнiй ряд дає мажорнi тризвуки або їх обернення, побудованi вiд основних басiв тих звукiв, що беруться сусiднiми клавiшами другого поздовжнього ряду. Четвертий ряд дає акорди мiнорних тризвукiв чи їх обернень, а п'ятий ряд дає доминант септакорди чи їх обернення. В

акордеонах та баянах деяких конструкцій є ще шостий поздовжній ряд, який дає звуки акордів зменшених тризвуків.

Баси другого ряду є основними звуками по відношенню до звуків акордів інших рядів, тобто акорди залежать від назви басу, напроти якого вони стоять у поперечному косому ряду. Інакше кажучи, кожен основний бас по поперечному косому ряду має три готові акорди, які відносяться до цього басу.

При натисканні лише однієї клавіші третього, четвертого, п'ятого і шостого поздовжніх рядів звучить відразу цілий акорд, але в нотах все ж таки виписуються всі звуки, що входять в акорд. Звучання цих акордів не виходить за межі малої та першої октав.

Для полегшення знаходження акордів на баяні в нотах застосовуються умовні позначення:

- мажорні акорди або великі тризвуки позначаються літерою «Б»;
- мінорні акорди або малі тризвуки позначаються літерою «М»;
- доміант септакорди позначаються цифрою «7»;
- зменшені тризвуки при наявності шостого ряду позначаються літерою «У».

Якщо після басу стоїть акорд, що має одне з цих умовних позначень, цей акорд береться відповідно до позначення в тому ж поперечному косому ряду, в якому знаходиться бас.

Для більш легкого знаходження на клавіатурі потрібної клавіші унизу акорду пишеться маленька нотка в дужках, яка вказує, від якого основного баса слід брати акорд. Рисунок 9.



Рисунок 9. Приклад написання басу та акорду при виконанні окремо.

На рисунку 9 бас «сі» виконується на допоміжному ряду, а наступний мажорний акорд від ноти «соль» знаходиться в одному поперечному ряду з нотою «сі».

Якщо акорд стоїть над басової нотою, то бас і акорд виконуються одночасно, тобто дві клавіші, басова та акордова, натискаються разом.

У цих випадках під акордом може бути підписана маленька нотка в дужках, що вказує, від якого баса слід виконувати акорд. Рисунок 10.



Рисунок 10. Приклад написання басу та акорду при виконанні разом.

#### *Посадка та положення акордеону / баяну*

Постановка музичного апарату є одним із найголовніших етапів освоєння акордеону та баяну, без якого подальший розвиток навичок гри буде дуже складним. Отже, з перших занять необхідно контролювати усі правила постановки.

Постановкою називається організація рухів виконавця під час гри, а також положення корпусу, рук, пальців музиканта відносно інструмента й розташування самого інструмента. Правильна організація рухів при раціональній постановці веде до мінімальної витрати енергії, відсутності шкідливого напруження, а все це у поєднанні з добре продуманою системою занять запобігає захворюванню м'язів, або, як звичайно кажуть, переграванню рук.

Розвиток навичок постановки починається з правильного положення виконавця й установки інструмента. Під час навчання слід сидіти на твердому стільці, який повинен мати рівне сидіння. Висота сидіння має дозволяти ногам спиратися на повну ступню. Займати треба приблизно половину сидіння. Надто глибоке положення на стільці позбавляє опори в

ногах і необхідної зібраності. Сидіння на самому краєчку стільця створює зайве напруження в ногах.

Велику роль відіграє висота стільця, який треба підбирати відповідно до зросту виконавця, точніше, за співвідношенням довжини його корпусу і корпусу інструмента, щоб забезпечити зручні умови для гри, природне положення рук на клавіатурах. Для розвитку навичок правильної постановки особливе значення має підбір музичного інструменту, який би своїми розмірами відповідав фізичним даним виконавця.

Підібраний з викладачем акордеон чи баян необхідно поставити на коліна, при цьому лівою рукою треба тримати плечові ремені за основу, а правою підтримувати інструмент знизу. Спочатку надягається правий плечовий ремінь, потім лівий. Після цього треба трохи підняти музичний інструмент, 150з тискання ремені якомога далі від плеча до лопаток, потім, розправити плечі, опустити музичний інструмент на коліна і підсунути нижню частину грифа якнайближче до себе. При цьому ремені, натягнувшись, щільно притиснуть інструмент до грудей. Для більшої стійкості акордеону чи баяну треба трохи нахилити корпус уперед, відчувши в ногах опору. Основна вага музичного інструменту припадає на ліве коліно, щоб максимально послабити вагове навантаження на плечові ремені.

Ретельному регулюванню ременів треба надавати належного значення, бо від цього залежить стійкість акордеону чи баяну під час гри і дає можливість виконавцеві вільно володіти звуком і виконувати найскладніші технічні прийоми.

Під час гри потрібно сидіти вільно, прямо, не сутулячись, з невеликим нахилом уперед. При цьому вага тулуба разом із вагою акордеону чи баяну припадає на кілька точок опори: на сидіння стільця та ступні ніг. Така посадка забезпечує хороший контакт із інструментом, збереження постави та найменшу стомлюваність виконавця. Рисунок 11-в. Не рекомендується сидіти відкинувшись на спинку стільця, так як корпус тіла та інструмент втрачають стійкість і виконавець швидко втомлюється. Рисунок 11-б.

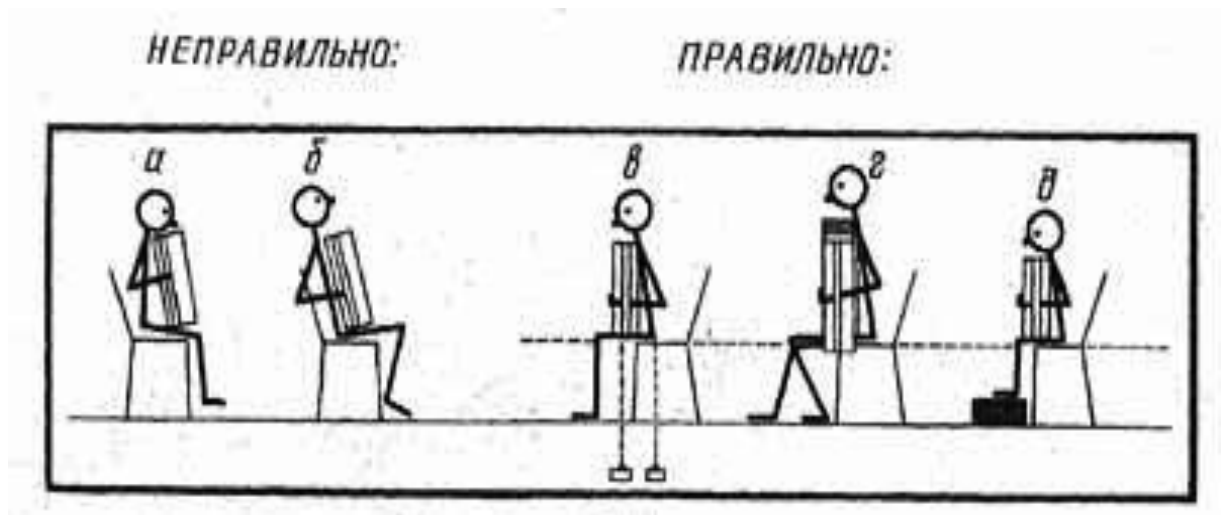


Рисунок 11. Посадка та положення акордеону / баяну.

### *Постановка рук*

Під час навчання гри на акордеоні та баяни на початковому етапі дуже важливо закласти міцні основи постановки рук, що дозволять удосконалювати виконавську техніку. Правильна, нормальна постановка рук допомагає опанувати різні прийоми гри і подолати технічні труднощі без особливої напруги та великої стомлюваності.

Під правильною постановкою мається на увазі насамперед вільне від напруги, природне становище рук під час гри, коли пальці працюють незалежно один від одного, не викликаючи скутості та передчасної стомлюваності м'язів. У процесі гри кисті рук приймають різні положення, що сприяють подоланню тих чи інших технічних труднощів. Отже, під правильною постановкою рук треба розуміти не одне якесь положення рук, придатне для подолання всіх технічних труднощів, а комплекс різних положень.

Найбільш природним буде так зване біологічне положення рук, при якому відсутній будь-який вигин у променево-зап'ястковому суглобі, а пальці напівзігнуті так, що головки п'ясткових кісток яскраво окреслені. Рисунок 12.



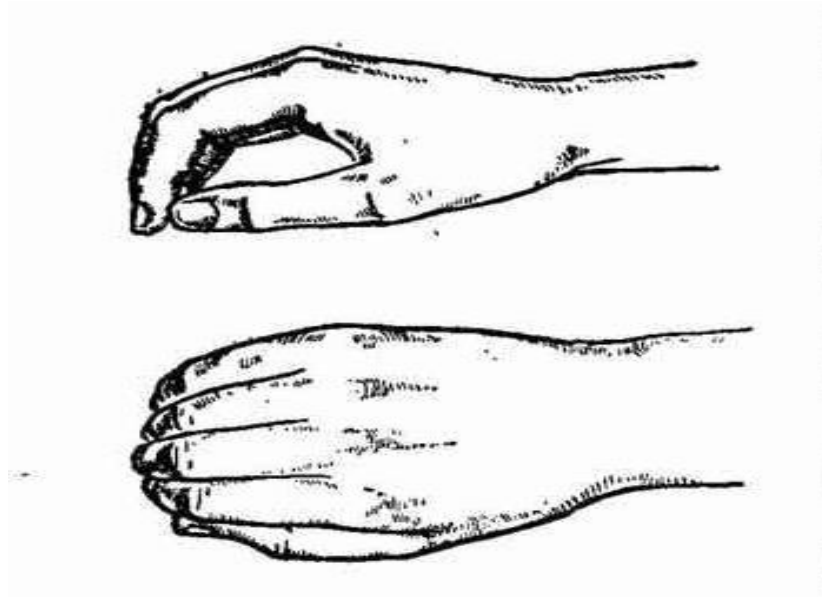


Рисунок 12. Середньофізіологічне положення рук.

Постановку рук можна починати з підготовчих вправ без інструменту. Слід пам'ятати, будь-яка дія рук проводиться скороченням певної групи м'язів. Необхідно досягати того, щоб скорочення одних м'язів не викликало напруження інших, що не беруть участь у роботі. Завдання – розділити роботу різних груп м'язів виконавського апарату. Наступні *вправи* допоможуть зробити рухи різних частин рук незалежними один від одного.

1. Руки вільні. Підняти та витягнути їх перед собою. Потім одна рука залишається в горизонтальному положенні, а інша в розслабленому стані падає вниз і хитається подібно до маятника.

2. Руки опущені вниз та повністю розслаблені. Різко стиснути в кулак пальці лівої руки, а потім розслабляючи м'язи, розтиснути кулак. У цей час права рука цілком вільна.

3. Покласти праву руку на стіл. Підняти передпліччя вгору паралельно площині столу. У цей момент працюють м'язи плеча. Кисть та пальці повинні бути повністю розслаблені.

4. Права рука лежить на столі, пальці напівзігнуті і торкаються столу. Підняти передпліччя, згинаючи руку в лікті, кисть при цьому вільна, у верхньому положенні трохи провисає, потім опустити.

5. Обидві руки покласти на стіл, пальці напівзігнуті. Піднімати та опускати кисті обох рук.

6. Руки та пальці у тому ж положенні. Вчимося піднімати та опускати кожен палець, спочатку не розгинаючи, потім випрямляючи його.

7. Руки та пальці в тому ж положенні. Робимо легкі послідовні удари першим і п'ятим пальцями, потім другим і четвертим за рахунок поворотів кисті. Рухи пальців при цьому мінімальні.

В процесі навчання гри на акордеоні чи баяні, права рука не змінюючи основного положення кисті і пальців, згинається в лікті. Лікоть трохи відводиться вбік і назад. Кисть і розтиск заокруглена в зап'ясті, напівзігнуті пальці встановлюються на одній лінії. Права рука відводиться від тулуба так, щоб променево-зап'ястковий суглоб не був зігнутий в жодну зі сторін. Під час гри на верхній частині клавіатури потрібне більш високе положення ліктя, на нижній частині – більш нижче положення. Рисунок 13.

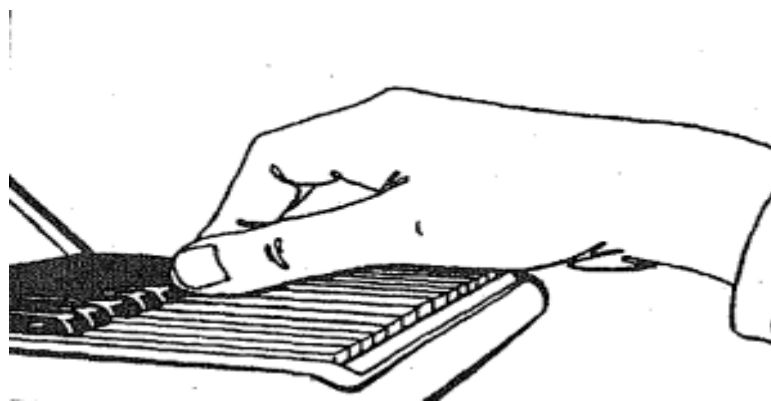


Рисунок 13. Правильне положення правої руки.

Клавіші натискаються м'якою частиною кінця пальця – пучкою, а не нігтями. Нігті мусять бути завжди добре підрізані, а пальці не слід дуже згинати в суглобах нігтьової фаланги. Особливо це стосується п'ятого пальця, який ставиться майже рівним. Відчуття сили притиску до клавіатури повинно бути в кінчиках пальців, а не в кисті, інакше склепіння кисті або пальці будуть провалюватися, а м'язи рук – напружуватися. На перших уроках контроль за постановкою і вільними рухами кисті треба здійснювати систематично.

Ліва рука під час навчання гри на акордеоні та баяни також зігнута в лікті, просувається під лівий ремінь, основа великого пальця притискується до сітки лівої частини корпусу музичного інструменту. Напівокруглі пальці у природньому положенні лягають на кнопки основного ряду, великий палець дістає до кнопок останнього ряду. Кисть повинна розміститися так, щоб у разі потреби пальці могли вільно діставати кнопки допоміжного ряду. Положення пальців і кисті таке ж саме, як і на правій руці. Рисунок 14.

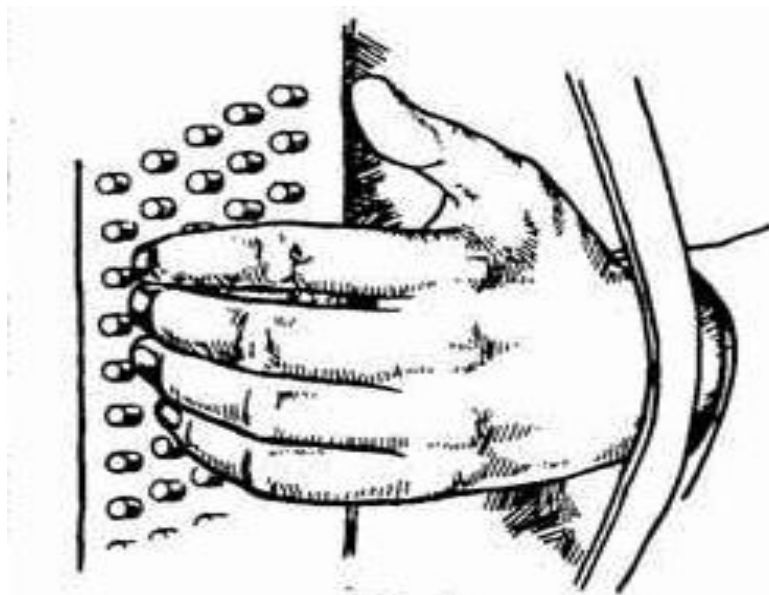


Рисунок 14. Правильне положення лівої руки.

Кисть повинна знаходитись трохи нижче, ніж кнопки, які виконавець збирається натискувати. Під час гри, а значить і під час руху міха кисть лівої руки верхньою стороною спирається на ремінь, а при зворотному русі – внутрішньою стороною основи першого пальця тисне на сітку. Спиратися великим пальцем, прибираючи його за клавіатуру, не слід. Лікоть треба тримати вільно, не притискувати до корпусу.

### *Ведення міху*

На початковому етапі навчання гри на акордеоні чи баяні дуже важливим є придбання навиків ведення міху, тобто вміння вести його плавно і досить активно, непомітно для слуху змінювати напрямок його руху, вміння відтворювати різні динамічні відтінки.

Музика створюється із звуків певної висоти. При натисканні клавiші під час розтискання або стискання мiху чути певний звук. Під час руху мiху утворюється повітряний струмiнь. При натисканні клавiші у правiй клавiатурi або кнопки в лiвiй клавiатурi повітряний струмiнь проходить через вузький отвір зi звуковою пластинкою i під впливом повітряного струменя звукова пластинка починає коливатися, створюючи звуковi хвилi. Рисунок 15.

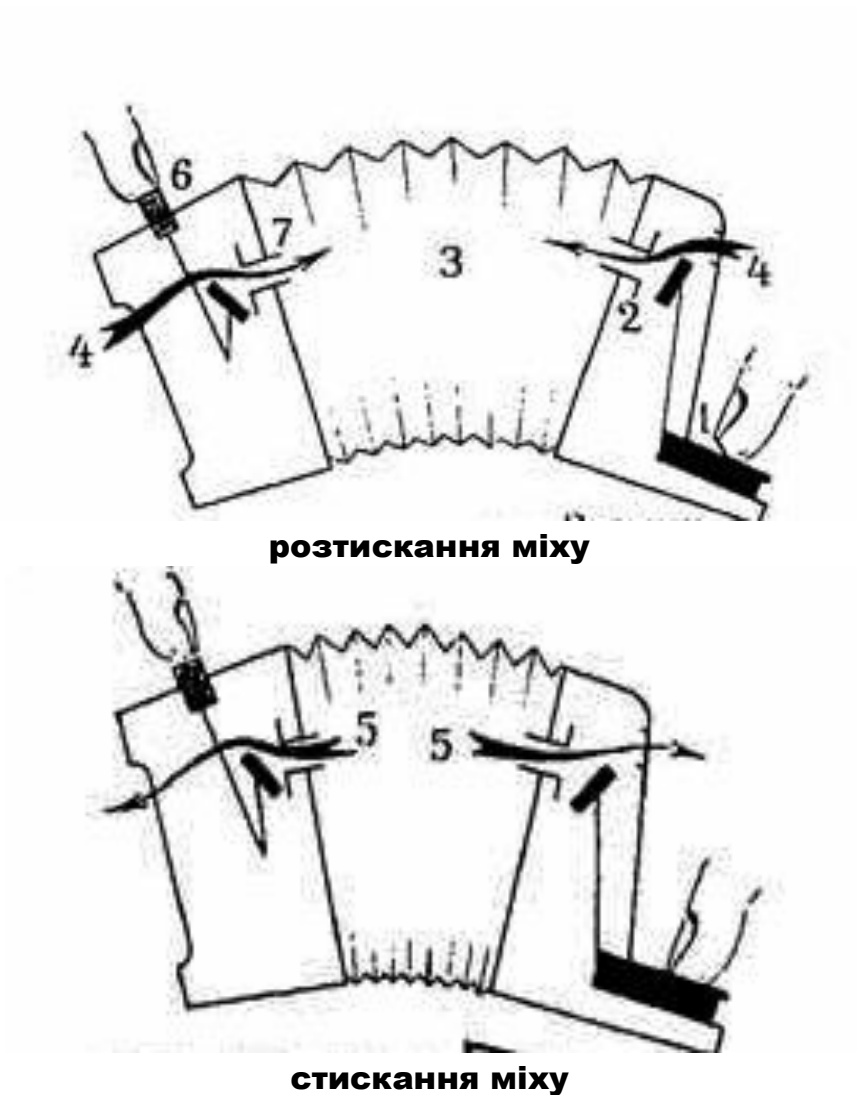


Рисунок 15. Вилучення звуку на акордеонi / баянi:

1 – натиснута клавiша, 2 – отвір зi звуковою пластинкою, 3 – мiх, 4 – рух повітря через звукову пластинку в мiх під час розтискання, 5 – рух повітря під час стискання мiху, 6 – натиснута кнопка, 7 – отвір з басовою звуковою пластинкою.

Ведення міху здійснюється лівою рукою. Міх при грі рухається віялоподібно. Це полегшує рівномірну подачу повітря, необхідну для відтворення гарного звуку та забезпечує стійке положення акордеону чи баяну під час гри. Віялоподібне ведення міху найбільше економічне, воно не вимагає великих зусиль виконавця. Рисунок 16.

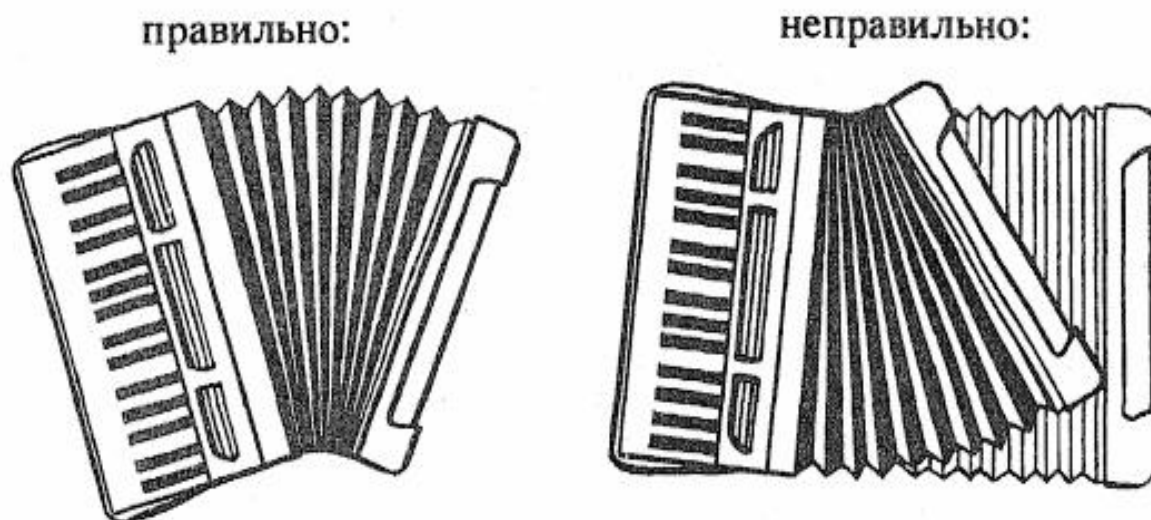


Рисунок 16. Ведення міху.

Натискати на клавіші і кнопки потрібно спокійно, без зайвих зусиль, оскільки гучність звуку залежить тільки від сили, швидкості та інтенсивності руху міху, а не від сили натискання пальця на клавішу або кнопку. Необхідно практикуватися у правильному веденні міху, користуючись при цьому повітряним клапаном або вилучаючи звуки на клавіатурі. Акордеон не повинен зрушуватися праворуч при стисканні міху і ліворуч при роз тисканні міху. Не слід допомагати веденню міху рухом ніг чи корпусу тіла. Це ускладнює управління міхом і негативно позначається на якості звуку та техніці виконання.

Спосіб ведення міху впливає на характер і силу звучання: плавне ведення дає рівний звук, а при ривках виникають «вигуки»; слабкому веденню міха відповідає тихе звучання, інтенсивному – гучне. Нерідко виконавці-початківці замість рівномірного, постійного ведення міху тягнуть його лише в моменти натиску на клавіші. Через це утворюються різкі, не

пов'язані між собою звуки. Подібне явище відбувається і тоді, коли виконавець, замість того щоб спокійно, плавно натискати на клавіші, різко штовхає їх. Момент зміни напрямку руху міху має бути майже непомітним для слуху. Неприпустимо смикання міху перед зміною його напрямку, так як це призводить до небажаного посилення звуку.

Правильна зміна міху – одна з найважливіших умов професійного виконання музичних творів. Виконавець повинен знати не тільки як міняти міх, а й де краще його змінити, щоб не порушити цілісність мелодії. Не можна змінювати міх на звучанні одного звуку, навіть на початковому розборі музичної п'єси. Зміна міху здійснюється між смисловими відрізками твору: фразами, реченнями. Чим швидше темп, тим більший смисловий відрізок укладається на рух міху в один бік. Наприклад, якщо при початковому розучуванні музичного твору в уповільненому темпі на один рух міху припадала одна фраза, то в швидкому темпі на той же один рух міху можна виконати дві фрази і більше.

Не рекомендується розтискати та стискати міх до кінця. Рухливу музику зручніше грати на невеликому веденні міху. Твори повільного темпу з широкими фразами вимагають широкого ведення міху. У кожному конкретному випадку треба шукати найкращий варіант зміни руху міха відповідно до змісту та характеру п'єси. Небажана зміна міху на лізі або у середині фрази. Однак, якщо всю фразу не можна виконати на один рух міху, можна зробити зміну всередині фрази перед сильною часткою такту, або перед акцентом, або в момент паузи.

Виконавець повинен навчитися відчувати під час керування міхом межі звучання при розтисканні та стисканні і регулювати подачу повітря. Передбачаючи нестачу повітря на останні звуки, можна дещо стримати динаміку всередині фрази. Якщо ж зниження динаміки суперечить художньому сенсу, то потрібно точніше розрахувати рух міху в попередньому відрізку чи намітити нові або додаткові місця для зміни руху

міху. У ряді випадків, щоб уникнути нестачі міху при стисканні, доцільно починати виконання п'єси при частково розведеному міху.

Специфічні особливості при грі на розтискання та стискання для вироблення раціонального підходу при формуванні техніки ведення міху представлено в таблиці 1.

*Таблиця 1*

### Специфічні особливості ведення міху

№ з/п	Розтискання міху	Стискання міху
1.	Менш витрачається повітря	Більше витрачається повітря
2.	Простіше грати sf, акцентовані звуки	Інструмент зміщується вправо, що може призвести до скутості апарату
3.	Необхідно залишати деякий запас повітря, намагатися грати на розтискання підкреслені звуки	Зменшується навантаження на праву руку внаслідок зниження тиску правого ремня на плече. Комфортний режим для руки
4.	Посадка більш стійка	Натяг лівого плечового ремня ускладнює роботу лівої руки
5.	Лівою рукою легше грати гами, арпеджіо, акорди у висхідному русі	Лівою рукою легше грати гами, арпеджіо, акорди у низхідному русі
6.	Хід клавіші більш пружний: клапани притягуються повітряним потоком до деки	Хід клавіші менш пружний: клапани відштовхуються повітряним потоком від деки

Міх вважається душею акордеону та баяну. Вміло користуючись ним, застосовуючи то контрастне зіставлення нюансів, то ледь помітну філіровку звуку, виконавець досягає необхідного характеру звучання та створює необхідний настрій.

### Вправи для правильного ведення міху

Формування перших навичок звуковидобування доцільно починати з вправ, які допоможуть навчитися правильно вести міх.

Вправа 1. Просуньте кисть лівої руки під робочий ремінь, натисніть великим пальцем на кнопку повітряного клапана, плавно розтисніть і стисніть міх. Міх ведіть віялоподібно, при цьому необхідно відчувати натяг плечових ременів: при розтисканні – правого, при стисканні – лівого. Якщо музичний інструмент стоїть стійко, значить плечові ремені відрегульовані правильно. Не можна допомагати руху міху нахилами тіла, рухами плечей, ніг або відтягувати лівий напівкорпус уперед або вгору. Необхідно стежити також за тим, щоб рух ліктя був дещо випереджаючим, що забезпечить плавну зміну міху.

Вправа 2. Натиснувши на повітряний клапан, робіть 24оз тискання та стискання міху, супроводжуючи кожен рух рівномірним безперервним рахунком. Не переривайте рахунок під час зміни напрямку руху міху.

Таблиця 2.

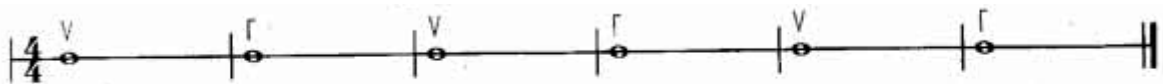
Таблиця 2

### Вправа на рівномірне ведення міху

№ з/п	Рівномірний рахунок	Розтискання міху	Стискання міху
1.	До двох	1 – 2, 1 – 2	1 – 2, 1 – 2
2.	До чотирьох	1 – 2 – 3 – 4	1 – 2 – 3 – 4
3.	До трьох	1 – 2 – 3	1 – 2 – 3

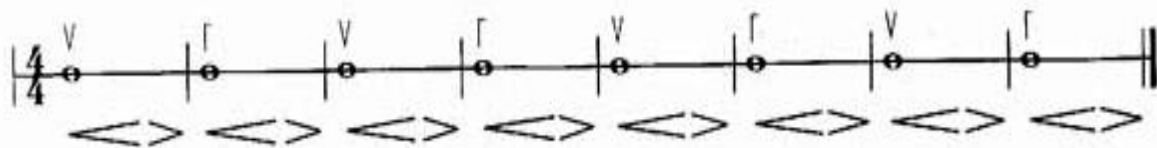
Пропонує різні способи ведення міху з натиснутим повітряним клапаном для передачі характеру тієї чи іншої вправи.

Вправа 3. Вітерець.





#### Вправа 4. Маленька буря.



#### Вправа 5. Спокійне дихання.

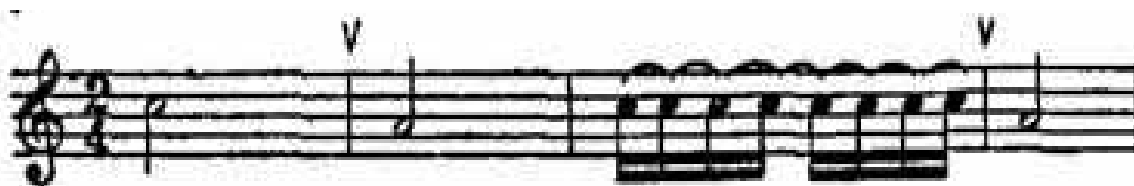


#### Вправа 6. Фініш.



Розпочати у швидкому темпі і поступово сповільнювати

Вправа 7. Поворот міху можливий лише після того, як повністю відзвучить вся тривалість ноти, що передує зміні його напрямку. Для цього важливо відчутти усі складові тривалості ноти.



Таким чином, зміна напрямку міху всередині побудови найбільш вдала тоді, коли здійснена після закінчення звучання всієї тривалості ноти. Момент повороту міху має бути максимально коротким, але без помітного поштовху. Опанування цим важливим навичкою має велике значення, оскільки в міру ускладнення репертуару учню все частіше доводиться змінювати напрямок руху міху всередині побудов.

## Практична частина

### *Завдання та проблемні питання*

1. Назвіть основні принципи постановочного комплексу.
2. Продемонструйте правильну посадку та положення акордеону або баяну.
3. Продемонструйте правильну постановку правої руки на акордеоні або баяні.
4. Продемонструйте правильну постановку лівої руки на акордеоні або баяні.
5. Знайдіть на правій клавіатурі акордеону або баяну клавіші, що відповідають звукам «до», «ре», «мі», «фа», «соль», «ля», «сі» і добре запам'ятайте їхнє розташування.
6. Знайдіть на правій клавіатурі акордеону або баяну наступні октави: першу, малу, другу, контроктаву, велику, третю, четверту.
7. Знайдіть на правій клавіатурі акордеону або баяну такі звуки: до<sup>2</sup> ("До" другої октави), мф<sup>1</sup> ("Мі" першої октави), соль<sup>М</sup> ("Соль" малої октави), ре<sup>В</sup> ("Ре" великої октави), сі<sup>1</sup> ("Сі" першої октави), фа<sup>2</sup> ("Фа" другої октави), соль<sup>1</sup> ("Соль" першої октави), ля<sup>2</sup> ("Ля" другої октави) тощо.
8. Які назви мають кожний із шести рядів лівої клавіатури баяну та акордеону? Надайте характеристику кожному ряду.
9. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті вправ для лівої руки:
  - бас – мажорний акорд на 2/4 в темпі Allegro.
  - бас – мінорний акорд на 3/4 в темпі Allegro.
  - бас – септакордний акорд на 4/4 в темпі Allegro.
10. У чому полягає особливість освоєння правої та лівої клавіатур акордеону або баяну?
11. Що означає поняття «амплітудні рухи»? Чому воно є дуже важливим на початковому етапі формування ігрових рухів на додатковому музичному інструменті?

12. У чому полягають особливості меховедення на акордеоні чи баяні?

13. Розкажіть і продемонструйте початкові вправи для правильного ведення міху.

14. Продемонструвати та пояснити вправи на правильну техніку міховедіння.

### ***Блок самостійної роботи***

#### ***(в умовах дистанційного навчання)***

1. Відпрацювати практичне виконання запропонованих вправ, які допоможуть зробити рухи різних частин рук незалежними один від одного.

2. Опрацювати на акордеоні або баяні вправи, направлені на вивчення правої клавіатури музичного інструменту.

3. Опрацювати на акордеоні або баяні вправи, направлені на вивчення лівої клавіатури музичного інструменту.

4. Скласти на інструменті свої вправи, направлені на вивчення правої клавіатури музичного інструменту.

5. Скласти на інструменті свої вправи, направлені на вивчення лівої клавіатури музичного інструменту.

6. Відпрацювати практичне виконання на акордеоні або баяні запропонованих вправ для правильного ведення міху.

7. Опрацювати на акордеоні або баяні вправи міхом: тремоло та рикошет.

### ***Література до теми:***

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.

2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

3. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.

4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.

5. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.

6. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.

7. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 1974. 42 с.

8. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.

9. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.

10. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.

11. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.*

## ТЕМА 2

### Надбання важливих технічних навичок.

#### *Домінантні проблеми теми*

#### *Засоби музичної виразності*

Головним завданням виконавця є донесення до слухача художнього образу музичного твору, що виконується. Цей кінцевий результат залежить від правильно збудованого ланцюжка дій, спрямованих на досягнення цієї мети. Для музиканта-виконавця нотний текст завжди залишається головним та безперечним джерелом знань.

Щоб грати музичний текст, виконавець-початківець повинен знати комплекс засобів музичної виразності, який необхідно застосовувати в конкретному творі, вміти обґрунтувати саме цей перелік засобів музичної виразності для цього музичного твору. Вибір тих чи інших засобів музичної виразності залежить від низки чинників. Музикант-початківець за допомогою педагога повинен знати та розуміти:

- характеристику епохи, у якій жив і працював композитор;
- стилістику виконуваного твору;
- художній задум виконуваного твору;
- комплекс засобів музичної виразності, спрямований на досягнення художнього образу.

Знання епохи, коли жив і працював композитор, допоможе виконавцю підібрати найважливіший ключ до розуміння основної ідеї музичного твору.

Репертуар акордеоністів-баяністів включає:

- переклад старовинної музики епохи бароко;
- перекладання спадщини композиторів-класиків;
- переклад музики французьких та італійських клавесиністів;
- переклад музики українських композиторів;
- перекладання творів сучасних композиторів;
- оригінальні твори для акордеону та баяну, що включають обробки народних та популярних мелодій, естрадні п'єси;

- оригінальну програмну циклічну музику.

Розуміння стилістики музичного твору, що виконується, допоможе виконавцю визначитися із переліком засобів музичної виразності. Наприклад, якщо у роботі знаходиться нескладний музичний твір В.Моцарта, музикант-початківець виконуватиме його із затактовою побудовою фрази. В основі звуковидобування буде лежати штрих нон легато, легато з досить чіткою при цьому артикуляцією запитувально-відповідального характеру. Слід звернути увагу на елементи поліфонізації, які обов'язково будуть присутні у тексті. При розучуванні необхідно приділити пильну увагу аналізу та вивченню партій обох рук окремо. Напевно, цезури в побудовах фраз співпадати не будуть. Це вимагатиме додаткового опрацювання.

Якщо виконується обробка народної мелодії, тут необхідно звернути увагу на виразне інтонування основної теми та розучування окремо кожної варіації, яка має свою фактуру викладу та, відповідно, способи вивчення із застосуванням роботи з елементами дрібної та великої техніки.

Якщо дається для вивчення п'єса естрадного стилю, тут потрібно виконавцю розповісти про особливу акцентуацію, характерну для музики такого складу, коли супровід лівої руки необхідно грати не рівно, а з відтяжкою. Особлива свінгова манера властива і тематичному матеріалу партії правої руки. Всі ці специфічні засоби музичної виразності розкриваються тоді, коли виконавець має знання особливості стилю композиторів кожної епохи.

*Стиль* – це єдність засобів художньої виразності та ідейно-образного змісту. Це історична категорія, яка змінює свій зміст у різні епохи. Зміна стилю виконавства неминуче і необхідно, так як нові покоління та їхні музиканти-виконавці хочуть у старих, відомих класичних музичних творах знайти нові ідеї своїм думкам.

Розглянемо засоби музичної виразності, які формують стилеві тенденції композиторів. Всі вони поділяються на дві групи. Таблиця 3.

## Стильові засоби музичної виразності

СТАБІЛЬНІ	МОБІЛЬНІ
тональність	
метр	темп
ритм	тембр
фактура	артикуляція
мелодія	аплікатура
гармонія	штрихи
лад	агогіка
форма	динаміка
діапазон	

Виконавець не має права змінювати стабільні засоби музичної виразності, які формують стилеві тенденції композиторів, натомість мобільні засоби музичної виразності залежать від індивідуальної інтерпретації кожного виконавця.

Художнє виконання музичного твору формується у класі додаткового музичного інструменту вже на початковому етапі навчання. При розучуванні музичного тексту алгоритм дій завжди повинен вибудовуватися наступним чином: розуміння та усвідомлення художньо-образного змісту – пошук адекватних змісту виконавських прийомів, засобів музичної виразності.

У досягненні музичної виразності велика увага має приділятися динамічному боці музики. Типовими помилками при грі кресендо бувають: нерівне міховедення, кресендо, не доведене до головної точки кульмінації, поступове дімінуендо.

Темп є одним із суттєвих мобільних засобів художньої виразності. Темп вважається вірним, якщо відчувається цілісність у звучанні всього музичного твору та прослуховуються усі деталі тексту. Темп необхідно витримувати остаточно, відчуваючи єдину ритмічну пульсацію. Відхилення

від темпу ачелерандо та ритартандо мають бути доцільними та пропорційними художнім завданням музичного твору. Педагог має показати виконавцю, де присутній основний темп і відчутти міру його відхилення.

Отже, вирішення художньо-образних завдань – це дуже складний творчий процес, який вирішується спільними зусиллями педагога та виконавця у класі додаткового музичного інструменту. Від педагога виконавець вимагає наявності великих знань у сфері музичного виконавського мистецтва, як від студента – бажання досягнути таємниці музичної творчості і стилю того чи іншого композитора.

### *Основи аплікатури*

Аплікатура (з лат. «прикладати, приставляти») – спосіб розташування та порядок почергового натискання пальців при грі на музичному інструменті, а також позначення цього способу в нотах.

Кожен музикант розуміє значення аплікатури. Доцільний вибір пальців допомагає вирішувати різноманітні художні завдання, сприяє подоланню багатьох технічних труднощів. Пошук потрібної аплікатури в процесі гри на акордеоні та баяні – це прагнення досягнути сутність технічних складностей, що зустрічаються: зробити важке легшим.

Одним із розповсюджених запитань аплікатури є виявлення принципів аплікатури, тобто визначення закономірностей, вихідних положень. З перших практичних занять необхідно звертати увагу на свідоме ставлення до аплікатури, боротися з неуважним ставленням до неї.

Аплікатура підбирається з урахуванням індивідуальних особливостей руки виконавця: довжини пальців, ширини долоні, розтяжки, реактивності м'язів. Треба прагнути до природного положення руки, вільному, ненапруженому стану пальців. Однак у той же час вони повинні бути міцними, пружними.

Аплікатуру слід підбирати, програючи відрізок у темпі, так як іноді те, що зручно у повільному темпі не підходить до швидкого варіанту.



Перевіривши її придатність, необхідно відразу ж повертатися до виконання у повільному темпі та міцними пальцями. Заміна вже вивченої аплікатури становить певну складність.

Проставляти аплікатуру доцільно тільки в тих місцях, де можливе двояке рішення. Не слід виписувати всю аплікатуру поспіль, а лише поставляти над тими фрагментами, де виникає неясність. І тут зручно орієнтуватися, спираючись на розуміння позиції.

Позиція (з лат. «positio» - «положення»):

- положення пальців та кисті під час гри;
- положення руки на тій чи іншій ділянці клавіатури;
- положення руки, що дозволяє виконати певну послідовність звуків без зміщення руки.

Таким чином, гра в позиції – це виконання групи нот у певній частині звукоряду без переміщення руки вздовж клавіатури. Виділяють наступні аплікатурні засоби та прийоми:

- підкладання та перекладання пальців, що здійснюються при переході з однієї позиції в іншу; підкладання – перенесення пальця на потрібну клавішу під іншими пальцями; перекладання – перенесення пальця на потрібну клавішу поверх інших пальців;

- прийоми ковзання – це своєрідна компенсація «нестачі пальців», що часто використовується в поліфонії, зручно виконувати нігтьовою фалангою великого пальця;

- підміна пальців на клавіші яка звучить;

- аплікатурні комплекси (наприклад, 3-хпальцеві, 5-типальцеві) – принцип відповідності кількості зайнятих при грі пальців кількості рядів; діатонічний, хроматичний звукоряд – 3, 4 пальці, послідовність із п'яти звуків або закінчення пасажів – 5-ма пальцями;

- аплікатурні кластери.

Необхідно якомога раніше привчитися самостійно підбирати найбільш раціональну аплікатуру, тому необхідно опанувати основні аплікатурні

принципи. Виявленню аплікатурних закономірностей сприяє вивчення аплікатурних принципів:

I. Одноголосне викладення аплікатурних формул зведені до трьох основних видів – діатонічний звукоряд, хроматичний звукоряд, арпеджіо.

II. Подвійні ноти.

Традиційна аплікатура на баяні спирається на принци, що кожному ряду відповідає свій палець. На трирядному баяні – першим рядом прийнято вважати ряд де розташована нота «до».

Гами:

- dur – кожному ряду відповідає свій палець;

- moll гармонічний:

перший ряд («до») – на VII+ - 5-й палець;

другий ряд («соль») – на VII+ - 3-й палець, на I – 4-й палець;

третій ряд («фа») – на VII+ - 4-й палець, на I – 5-й палець;

- moll мелодичний – кожному ряду відповідає свій палець;

- хроматична – кожному ряду відповідає свій палець; (2-3-4-2-3-4, іноді 2-3-4-3-4-5).

Арпеджіо:

- короткі – аплікатура завжди однакова (2-3-4-5);

- довгі – основні технічні труднощі є прийоми, зумовлені роботою першого пальця.

Таким чином, при грі традиційною аплікатурою використовуються дві позиції: I позиція – при грі гам, II позиція – при грі арпеджіо.

Існує три позиції розташування лівої руки:

- перпендикулярно грифу (сіль – 2-й, до – 3-й, фа – 4-й пальці);

- з розворотом нагору (сіль – 3-й, Б – 2-й пальці);

- з розворотом донизу (до – 2-й, Б від фа – 3-й пальці).

Слід розвивати вміння грати у всіх цих позиціях. Особливу складність представляє гра п'ятим пальцем, на яку теж слід звертати увагу. Намагаємось не використовувати п'ятий палець на допоміжному ряду.

Гама:

- dur – аплікатура всіх гам однакова, змінюється тільки розташування руки; має два варіанти: 3-2-3в-4-2-4в-2в-3 та через 4в;

- moll гармонійний – 3-2-5-3-2-5-2в-3;

- moll мелодичний – 3-2-5-3-2-4в-2в-3, -4-5-2-3-5-2-3;

- хроматична – 4-2в-3-5-3в-4-2в-3-2в-3-5-3в-4.

Арпеджіо:

- короткі, довгі – можливе виконання на одному чи двох рядах.

Для гри на акордеоні є свої аплікатурні принципи:

I. При можливості необхідно прагнути природної послідовності пальців і привчатись до такої закономірності з перших кроків: пропуск клавіші – пропуск пальця.

II. Слід уникати гри великим пальцем на чорних клавішах, проте, 35оз тискання обороти краще грати однаковою аплікатурою для технічного розвитку великого пальця при грі на чорних клавішах є спеціальні вправи.

При підборі раціональної аплікатури необхідно враховувати, що сила кожного пальця різна. Завдання музиканта – домогтись рівності штриха при виконанні будь-яким пальцем. Також при підборі аплікатури потрібно виходити з художнього рішення того чи іншого твору, розуміння його сенсу, який має бути штрихове забарвлення для відтворення того чи іншого образу.

Наприклад, у стрімких пасажах, де потрібна швидкість, але при цьому можна пожертвувати виразністю кожного пальця, використовується підрядна п'ятипальцева аплікатура. У п'єсах, де потрібна велика впевненість та стабільність у грі, чітка вимова кожної дрібної тривалості в пасажі, застосовується позиційна гра по 3-4 пальці. Певний запас міцності дає симетрична аплікатура, що застосовується в обох руках. Ковзання, як правило, використовується на слабку долю.

### *Прийоми звуковидобування.*

Звук – основний засіб виразності. У висококваліфікованих музикантів навіть прості, технічно нескладні твори звучать надзвичайно привабливо. Це – результат кропіткої великої роботи над культурою звуку.

Робота над звуком різноманітна та специфічна для кожного інструменту. Так на баяні та акордеоні легко філірувати звук, адже вони мають великий запас повітря у міху, проте на цих інструментах немає можливості виділяти різні за силою звуки акорду.

Важливим завданням в оволодінні музичним інструментом стає формування навичок техніки звуковидобування на баяні, акордеоні, розвиток виконавських прийомів, які досягаються тими чи іншими способами.

Виразні можливості музичного інструменту знаходяться у прямій залежності від кількості прийомів звуковидобування. Чим більше таких способів, тим багатшими є виразні можливості.

Отже, розберемося в цих поняттях, що вводяться.

Спосіб – характер вилучення звуків.

Прийом – раціональний рух.

Навичок – прийом, доведений до автоматизму.

Рух і звук – у цих категоріях вирішуються найелементарніші та найскладніші проблеми техніки гри на музичному інструменті. Звук, будучи одночасно початковою і кінцевою метою, включає різноманітний спектр рухів. Таким чином, рухові навички багато в чому визначають якісні та кількісні характеристики звуку, будучи вже на ранньому етапі навчання технічно-інтерпретаторськими засобами виконавця.

Музична мова має свій набір виконавських жестів:

1. Імітація рухово-ігрових рухів: розтискання та стискання міху лівою рукою, руху правою рукою, рухи від центру до периферії – плече, передпліччя, кисть, пальці.

2. Рухи у просторі: пластичні, вільні, природні, супутні рухи рук у марші, бігу, прогулянковому кроці тощо.

3. Рух на опорі (стіл, корпус акордеону, баяна, коліна): накази пальцям і кистьовим рухам, ритмічні малюнки дитячих пісень, попевок, лічилок.

4. Рухи на інструменті: притиснути акордеон, баян, погладити, поторкати клавіші, доторкнутися, опуститися, підскочити, скотитися, поклювати, натиснути, вдарити пальцем, переповзти, пройти, завантажити – цей дієслівний ряд може бути продовжений до нескінченності, але одній умові – потрібний живий звук баяна.

*Техніка звуковидобування.* Для утворення звуку на акордеоні, баяні потрібна взаємодія двох складових: клавіші та міху. Після занурення пальця в клавішу відбувається кілька дій у механіці самого інструмента. Схематично це відображається так:

палець-клавіша-важіль-клапан-повітря-резонатор-планка-язичок-звук.

Техніка звуковидобування на акордеоні, баяні передбачає обов'язкову наявність наступних компонентів:

1. Туше – характер дотику до кнопки.
2. Атака звуку – спосіб початкового руху міху.
3. Тривалість звучання – стаціонарна частина звуку, обумовлена характером міху хутра.
4. Закінчення – завершення звуку.

Основні способи атаки звуку представлено в таблиці 4.

*Таблиця 4*

#### **Основні способи атаки звуку**

<b>М'яка атака</b>	<b>Тверда атака</b>	<b>Жорстка атака</b>
Одночасний натиск клавіші та еластична подача повітря. Можливе попереднє натискання клавіші, але як виняток.	Попередня подача повітря та поштовх клавіші. Цьому виду властивий обмежений діапазон застосування, може виникнути небажаний ефект стопору повітря. Чим більший тиск у міху, тим більшою має бути швидкість поштовху.	Попередня інтенсивна подача повітря та удар клавіші. Різновидом є удар кнопки в момент віддачі міху. При розтисканні – стисканні хутра проводиться короткий ривок міху з наступним невеликим зворотним рухом – віддачею.

### *Вправи для правої та лівої рук на вилучення звуку*

Головні задачі вправ – домогтися відчуття відмінності двох функцій лівої руки: безперервне ведення міху та вилучення звуку та виключення правої руки з процесу роз тискання та стискання міху; при підйомі пальців з клавіш навчитися зберігати їхнє округлене положення, не допускаючи розгинання; усвідомити роботу м'язового апарату, забезпечити вільний стан незайнятих звуковилученням пальців, виключити мимовільні розгинальні та згинальні рухи; навчитися забезпечувати вільний стан м'язів тулуба, рук і особливо кисті до та після отримання звуку.

Щоб отримати рівні тривалості звуків під час гри на баяні чи акордеоні, рахують вголос: «раз, два; раз, два» і так далі. Час, через який вимовляється кожен рахунок, має бути рівним. Можна скористатися метрономом. Перш ніж приступити до вправ з вилучення звуку, слід перевірити, чи правильна посадка виконавця та установка музичного інструменту, чи добре підігнані усі ремені, чи вільні м'язи тулуба, рук, кисті.

*Вправа 1.* Права рука опущена і не бере участі у виконанні. Ліва рука поставлена в положення, де усі пальці, крім першого, торкаються клавіш другого ряду приблизно в середині лівої клавіатури. Вправа виконується з рахунком вголос. На рахунок «раз» починається розтискаання міху, легким рухом натискається та відпускається клавіша, що знаходиться під 3-м пальцем. Продовжуючи розтискаання міху на рахунок «два», потрібно знову натиснути і відпустити ту саму клавішу. Зміна напрямку міху проводиться на кожен рахунок «раз», рух продовжується безупинно.

*Вправа 2.* Права рука установлюється в основне положення у середній частині правої клавіатури. Відпрацьовується вилучення звуку другим пальцем на клавіші першого ряду, третім у другому, четвертим пальцем у третьому ряду клавіатури на баяні та вказаними пальцями на сусідніх клавішах акордеону, рахуючи і ведучи міх, як у першій вправі.

У процесі придбання навичок вільного вилучення звуку вказаними пальцями у вправу приєднуються другий, четвертий і п'ятий пальці лівої та п'ятий палець правої руки.

*Вправа 3.* Виконання найпростішого виду акомпанементу шляхом чергування басів та акордів у розмірі 2/4, 3/4, 4/4 лівою рукою.

*Вправа 4.* Гра однієї ноти у різних октавах правої клавіатури. Рука робить дугоподібний рух, грає один палець.

*Вправа 5.* Гра правою рукою всіх інтервалів від одного звуку (до-ре-бемоль, до-ре, до-мі-бемоль, до-мі і так далі).

*Вправа 6.* Грати правою рукою інтервали малої терції по хроматизмам.

### *Штрихи*

Під час засвоєння прийомів звуковидобування дуже важливо виховати уважне ставлення до точності виконання штрихів. Виконавець повинен твердо засвоїти, що поза штрихами музичних звуків немає. Штрихи у музиці дуже різноманітні і оволодіння ними принесе хороші результати у процесі навчання гри на акордеоні та баяні.

У музичному енциклопедичному словнику поняття "штрих" визначається як прийом звуковидобування на музичному інструменті, що має виразне значення. В акордеонно-баяній методиці штрихи трактуються як ігрові рухи, способи вилучення звуку; характерні форми звуків, одержувані відповідним прийомом артикуляції залежно від змістового задуму твору; обумовлений конкретним образним змістом характер звучання, який отримується в результаті певної артикуляції.

Штрихи утворюються внаслідок дії певних прийомів гри. На акордеоні та баяні штрих народжується внаслідок скоординованих між собою рухів міху та пальців, їхнього способу дотику.

Розглянемо характерні особливості основних штрихів та способи їх виконання.

Legatissimo – найвищий ступінь зв'язної гри. Клавіші натискаються та опускаються максимально плавно. Уникати накладання звуків.

Legato – зв'язна гра. Пальці розміщуються на клавіатурі, піднімати їх високо над клавішами не потрібно. При грі legato (і не лише legato) не варто із зайвою силою натискати на клавіші. Кінчик пальця повинен ніби зроститись з нею.

Portato (від іт. "нести, висловлювати, стверджувати") – зв'язна гра, при якій звуки ніби відокремлюються один від одного легким пальцевим поштовхом. Цей штрих використовується у мелодіях декламаційного характеру.

Tenuto – витримуючи звуки відповідно до зазначеної тривалості та силою динаміки. Належить до категорії роздільних штрихів. Початок звуку та його закінчення мають однакову форму. Виконується ударом або поштовхом при рівному веденні міха.

Detache (від фр. "відокремлювати") – штрих, який використовується як у зв'язній, так і в незв'язній грі. Кожен звук виконується окремим рухом міху на розжим та зжим. Пальці можуть залишатися на клавішах або відриватися від них.

Marcato – підкреслюючи, виділяючи. Виконується активним ударом пальця та ривком міху. Вольове звуковидобування.

Nonlegato – не зв'язна гра. Виконується одним із трьох видів туші при рівному веденні міху. Штрих рівний, коли частина тону, що звучить, дорівнює штучній паузі в мелодійній лінії.

Staccato – гостре, уривчасте звучання. Замах пальця (кисті) при рівному веденні міха. Пальці легкі та зібрані.

Martele – акцентоване staccato. Спосіб виконання даного штриха схожий на виконання marcato, проте характер звучання більш гострий. Ривки міхом виконуються коротким, вольовим рухом лівої руки.



*Staccatissimo* - найвищий ступінь гостроти звучання. Досягається легкими ударами пальців чи кисті. При цьому слід стежити за зібраністю ігрового апарату.

Ступінь зв'язності звуків виражають три основні категорії: легато, нон легато (не легато) та стакато. Таке визначення, однак, буде дуже загальним, бо кожна з названих категорій також має різні градації зв'язності. У цьому неважко переконатися, якщо порівняти, наприклад, легато одноголосся та легато акордів. Якщо в одноголосії (при найбільшій зв'язності) звуки буквально вливаються один в одного, то акорди лише безперервно йдуть один за одним. Пояснюється це тим, що у першому випадку легато досягається застосуванням різних пальців, тоді як у другому — однакових. Різниця в ступеня зв'язності при цьому така велика, що дозволяє найбільш зв'язне виконання одноголосся і двоголосся чергуванням різних пальців назвати вищим ступенем зв'язності - легатисимо.

Менш необхідною, але доступнішою і тому надзвичайно поширеною є категорія зв'язності нон легато. Через відсутність гармонічної педалі (на противагу фортепіано) застосування нон легато на акордеоні та баяні часто призводить до розриву музичної тканини, загального паузування. Виправдано звучить нон легато здебільшого між тонами, розділеними великою відстанню (у стрибках), у цезурах, а також у характерних випадках, що вимагають саме цієї категорії зв'язності. Ступінь зв'язності нон легато також різноманітна. Його різновидом (лише динамічно підкресленим) є портаменто. У швидких темпах і стакато виконується як чітке нон легато.

Третьою категорією зв'язності є стакато, один із найважчих з виконавчої точки зору прийомів гри на акордеоні та баяні. Різновиди стакато визначаються як ступенем стислості, і ступенем підкресленості, гостроти вимови. Вибір такого різновиду цілком залежить від характеру твору, його стилю. Треба пам'ятати, що м'яке, відчутно тривале стакато більш характерне для баяна, ніж сухе, жорстке. Старовинна ж класична музика вимагає певного стакато, що наближається до нон легато.

Виконавчий прийом стаккато характеризується гострим, енергійним рухом пальця, але без зайвого замаху. При цьому палець не вдаряє по кнопці, а швидко штовхає її. Значення має як тривалість утримування пальця на клавіші, а й спосіб зняття його. Чим повільніше підйом пальця, тим м'якше закінчення звуку. Рухи пальця повинні бути ритмічними, мати однакову швидкість опускання та підйому.

Різноманітність способів вимови полягає у поєднанні ступеня зв'язності з характером та ступенем динамічної підкресленості звуків. Тут особливу роль грають так звані «міхові штрихи». Сутність їх полягає в наступному: звичайний спосіб звуковидобування на акордеоні та баяні є одним рухом міху на цілий ряд тривалостей (при цьому сила звуку може поступово змінюватися) або лише на деякі з них (акцент, sf). Незвичайним є окремий рух міху на кожен звук, і особливо ряд рухів на одну тривалість.

### *Артикуляція*

Саме слово "артикуляція" запозичене музикантами з науки про мову (артикулювання складів, ступінь ясності, розчленованість складів). У музиці під артикуляцією розуміється мистецтво виконувати музику, і перш за все, мелодію з тим чи іншим ступенем зв'язності чи розчленованості її тонів.

Акордеон і баян, на відміну від інших інструментів, має найширшу палітру акцентності. Артикуляція розглядають як характер вимови синтаксичних елементів музики, який визначається зв'язністю-роздільністю і наголосом-ненаголошеністю пов'язаних між собою звуків. У широкому сенсі вона включає комплекс прийомів і засобів звуковидобування, пов'язаних з атакою і закінченням звуку, а також інтонуванням, фразуванням, динамікою. Від того, як виконавець артикулює, тобто вимовляє музику, залежить точність, ясність та визначеність її звучання.

Виділяють два основні види артикуляції: зв'язну та роздільну. *Зв'язна артикуляція* виникає тоді, коли кожен наступний звук впливає з попереднього. *Роздільна артикуляція* виникає від сфери моторики,

імпульсної дії, пов'язаної з маршоподібністю, токатністю, танцювальністю. Тут потрібна чіткість акцентуації, ударний початок.

Чим більша тривалість нот, тим вагоміше її роздільна вимова і навпаки – чим дрібніша тривалість нот, тим більше вони зв'язуються між собою. При сусідстві більших тривалостей з дрібнішими, останні виконуються разом. Також це стосується терцевих і секундових мелодійних оборотів, великих і маленьких інтервалів.

Щодо специфіки звукоутворення на акордеоні та баяні, зазвичай розглядаються три види артикуляції: міхова, пальцева та міхово-пальцева.

Вимова, у якому рухи міхом грають активнішу роль стосовно рухів пальців, називаються *міховою артикуляцією*. Функція міху полягає у подачі повітря на голоси акордеону та баяна. Керуючи міхом, виконавець може змінювати обсяг, інтенсивність, характер надходження повітря на голоси, що позначиться головним чином на динаміці звучання інструменту. Зміни в динаміці істотно впливають на артикуляційні процеси. Міхова артикуляція може застосовуватися на всіх стадіях утворення звуку - в атаці звуку, середній частині звуку та на закінченні звуку.

У початковій фазі утворення звуку, при його атаці, міхову артикуляцію можна застосовувати, коли звук повинен з'явитися непомітно з тиші. Послідовність дій у цьому випадку: натискання клавіші нібито знизу і наступне за ним ведення міху. Після закінчення звучання вирішальну роль грає спочатку зупинка міху, а потім спокійне зняття пальців з клавіш, що дозволяє якісно сфілірувати звук і зробити м'яке зняття.

Міхова артикуляція застосовується в грі акцентів, при підкресленому характері вимови звуків, якщо технологія виконання визначається у вирішальній мірою рухами міху. Тремоло міхом, вібрато міхом, рикошет, якщо вони виконуються на витриманому звуку, теж виконуються міховою артикуляцією. При переміщенні пальців на клавіатурі використовується міхово-пальцева артикуляція.

Артикуляція, при якій основна роль у вимові відводиться пальцям, а рухи міху носять допоміжний характер, називається *пальцева артикуляція*. Вона найбільш ясно простежується в п'єсах або епізодах, що відрізняються емоційно стриманим характером, при виконанні протяжних горизонтальних ліній, витриманих у одному окрасі, там, де потрібна строга, рівна в динамічному плані гра.

Артикуляція, при якій міх і палець активно взаємодіють, називається *міхово-пальцева артикуляція*. Даний вид артикуляції передбачає невичерпну різноманітність звукових окрасів, прийомів та засобів гри. Він має універсальний характер. Не можна в даному виді артикуляції вважати неодмінною умовою вимога однакової за інтенсивністю роботи пальців та міху. Рівноцінною їхня роль може бути лише епізодично, але при цьому має бути постійна активність робіт цих двох компонентів.

Міхово-пальцева артикуляція – незамінний засіб при передачі активного характеру музики, що вимагає високої концентрації енергії, а також музики, якій властиве яскраве інтонування, ясна, виразна вимова, гнучка динаміка. Атака звуку при міхово-пальцевій артикуляції має бути гострою, ясною та виразною. Застосовується у артикулюванні класичних п'єс, музиці бароко, поліфонії, тобто усій музиці, де виявлення лінійної структури твору має вирішальне значення.

*Методика виконання атаки звуку при пальцевому ударі міхово-пальцевою артикуляцією:*

1. Попередній натяг міху.
2. Швидкий рух пальця в клавішу – пальцевий удар із невисоким замахом.
3. У момент появи звуку – короткий та різкий ривок міхом.
4. Миттєве гальмування та зупинка падіння пальця до торкання пальця до грифу, туше – легкий удар.

## *Туше*

При вихованні акордеоніста і баяніста особливого значення набуває вмiле стимулювання необхідних рухових відчуттів. Проблеми для виховання чуйності пальців пов'язані з пристроєм клавіатур: малий вертикальний хід клавіш, тісна мензура їх розташування, вертикальність клавіатур, відсутність їх фіксованого положення в процесі гри, особливо лівої клавіатури. Звертаючи увагу учня на фіксацію таких відчуттів, педагог сприяє виникненню у нього відповідних рухових уявлень та формуванню на їх основі навичок туше.

*Туше* (від фр. – touché – торкатися) – це спосiб дотику до клавіші. Розглянемо чотири основних видів туше: натиск, удар, поштовх, ковзання.

*Натиск* використовується при грі легато, що найбільше природно виявляє кантиленну природу акордеона і баяна. Плавне натискання до упору дном клавіші в правій руці при контролі дотику пальця до клавіші, опору пружинки, завершення ходу клавіші. Під час дотику замах відсутній. Поворотний рух клавіші при знятті звуку такий самий плавний. Руховий імпульс виходить з корінного суглоба пальця, що належить до пальцевого або кистьового способу гри. Рух на клавішу може бути пальцево-кистьовим. При зворотному русі рука розслаблюється і пружинка силою своєї пружності піднімає палець, а у разі кистьового способу натискання – кисть догори. Це відчуття важливе для контролю напруги та розслаблення ігрового апарату і для здатності звільняти руки при першій же нагоді в найкоротші проміжки часу. Підняття пальця або кисті перед натиском невелике, часто палець починає свій рух прямо з поверхні кнопки. Необхідно розуміти, що початківцю при настільки дрібних рухах непросто контролювати ці рухи і запам'ятовувати рухові відчуття. Для виховання пластичності рекомендується невеликий допоміжний рух зап'ястям на кожен звук, що видобувається при грі в повільному темпі.

*Методика виконання удару:* найбільш органічний короткий з невеликим замахом та легкий із неповним ходом клавіші удар. При

маркованій звуковій лінії в процесі тренування можливе застосування удару з високим замахом кисті. Удар також, як і натиск, виконується або пальцем, або пензлем. При ударі пензлем палець у корінному суглобі має бути нерухомим, руховий імпульс виходить із зап'ястя, кисть виконує удар вертикальним по відношенню до грифу рухом. Чим вище швидкість руху пальця або кисті, тим гостріша атака. Однак у момент дотику пальця до клавіші вона має миттєво гаситися, що допомагає уникнути шумових призвуків. Чим сильніший удар, тим важливіше, щоб він був технічно амортизований. Враховуючи складність формування мікровідчуттів та можливість закріплення ігрового апарату під час виконання легато, пропонуємо початкові ігрові навички на акордеоні та баяні починати з удару.

*Вагова гра* також відносить до різновидів туше. Основною ознакою вагової гри є відчуття ваги руки у кінчику пальця. Цей вид широко використовується у фортепіанній педагогіці. На акордеоні та баяні через вертикальні клавіатури його застосування має свою специфіку. Проте, попри труднощі та обмеження, відчуття ваги руки потрібно виховувати від початку навчання, так як воно є основою досягнення рухової свободи у грі. Виконавець може відчути вагу своєї руки лише у разі відсутності у ній різноманітних напруг.

Основні рухові відчуття при ваговій грі:

1. Відчуття дотику подушечки пальця до клавиши.
2. Відчуття ваги руки у подушечці пальця.
3. Рука вільна, відпущена, плече спокійно висить, лікоть висунуто трохи вперед від виконавця і відчувається як основна точка, з якої посилається вага на кінчики пальців.
4. Допоміжні рухи руки пластичні та вільні, спрямовані на створення максимально зручного положення для дії пальців.

Цей вид туше активізує роботу кисті, передпліччя і плеча, тобто допомагає відчути цілісність ігрового апарату. Застосовується цей вид туше найчастіше у виконанні кантилени, у грі легато, рідше портато.

У концертному виконанні застосування *щільного туше* (щільне натискання або щільний удар) обмежено найчастіше епізодами, у яких переважає активний початок, яскраво виражені, драматично напружені кульмінації. Значно частіше воно використовується при освоєнні тексту або в процесі тренування, що сприяє створенню високого робочого тону, активізує роботу слуху. Завдяки посиленню слухо-рухової активності текст більш точно і швидко фіксується у свідомості. У результаті – стабільна та впевнена гра.

Рухові відчуття при щільному туше:

1. Висока активність пальців при обмеженій рухливості решти частин руки. Висока активність імпульсу зап'ястя та реактивна роль пальця.
2. Щільне натискання або удар клавіші, фіксоване відчуття її упору.
3. Більш вища амплітуда замаху.
4. Поворотний рух такий же активний, як при русі на клавішу.

*Легке туше* (неповне натискання чи неповний удар) одна із найпоширеніших видів туше.

Методика виконання легкого туше:

1. Хід клавіші ніколи не буває повним, тобто клавіша не торкається грифа.
2. Рух пальця або пензля на кисті відбувається найчастіше з невеликим замахом.
3. Кисть та пальці зібрані, пальці підтягнуті до долоні та заокруглені. Дрібні, філігранні рухи можливі лише за високого рівня організації руки, всього ігрового апарату.
4. Точність та визначеність пальцевого руху при збереженні спокійної та вільної руки при пальцевому способі гри.

Клавіша ніби повисає у повітрі на шляху до грифу, що не дає можливості зафіксувати у відчуттях завершення її ходу. Відсутність цих відчуттів може призвести до нерівної поверхневої гри, порожнього, невиразного звучання інструменту. Тільки виховавши необхідні для гри

легкого туше тактильні відчуття клавiші, клавiатури, досягнувши точності та швидкості в рухах пальців можна переходити до освоєння навичок гри з неповним ударом або натисканням клавiші пальцевим способом. Легке туше застосовується найчастіше у п'єсах віртуозного характеру, що вимагають чіткої вимови, легкого, польотного звучання. Якісна гра легким туше свiдчить про розвинені ігрові відчуття, загостреному відчутті клавiатури.

## **Практична частина**

### ***Завдання та проблемні питання***

1. Що у вашому розумінні включає вираз «образний зміст музичного твору»?
2. Що таке засоби музичної виразності, якими вони бувають?
3. Назвіть алгоритм дій у освоєнні засобів музичної виразності.
4. Дайте визначення поняття «аплікатура».
5. Що таке позиція? Охарактеризуйте основні аплікатурні позиції для правої та лівої руки акордеона або баяна?
6. Які основні аплікатурні принципи ви знаєте?
7. Назвіть основні аплікатурні прийоми.
8. Чим слід пояснити доцільність первісних ігрових навичок із гри хроматичного звукоряду?
9. У чому полягають принципи підбору раціональної аплікатури.
10. Що ви розумієте під терміном «техніка звуковидобування» на баяні чи акордеоні?
11. Дайте визначення: що таке прийом, навичок, спосiб?
12. Як співвідносяться між собою поняття «звук» та «рух»?
13. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті вправи для правої руки на вилучення звуку.
14. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті вправи для лівої руки на вилучення звуку.
15. Розкажіть технологію звукоутворення на акордеоні або баяні.



16. Дайте визначення поняття «штрих».
17. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті класифікацію штрихів.
18. Дайте визначення поняття «артикуляція».
19. Які види артикуляції існують?
20. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті різні види артикуляції.
21. Дайте визначення поняття «туше».
22. Які види туше застосовуються в акордеонно-баянному виконавстві?

***Блок самостійної роботи***  
***(в умовах дистанційного навчання)***

*Відпрацювати вправу на non legato:*

1. Відпрацювати звуковидобування окремих звуків (у першій та другій октавах) другим пальцем правої руки рухом з коліна на клавіатуру та назад. Слідкуйте за послідовністю рухів (спочатку плече, потім лікоть та кисть), м'яко натискаючи клавішу до упору і вслухаючись у звук, злегка похитайте пензлем, перевіривши свободу всіх зчленувань руки, і в тій самій послідовності знімайте руку (палець піднімається останнім).

Виконувати ту ж вправу третім пальцем правої руки, використовуючи будь-які клавіші в першій і другій октавах.

Повторювати вправу четвертим пальцем правої руки доти, доки не відчуєте, що ваші рухи стали впевненими і зручними, а звук, що видобувається - м'яким і досить сильним.

2. Перенесення руки на однойменні клавіші інших октав (цю вправу називають «веселка»), наприклад: re1 - re2 - re3 - re2 - re. Грайте вправу не поспішаючи, плавними, вільними рухами всієї руки одним і тим самим пальцем. Заздалегідь знаходьте очима потрібну клавішу, щоб не порушувати плавність рухів.

Виконайте вправу по черзі другим, третім та четвертим пальцями правої руки.

3. Виконання подвійних нот. Знайдіть очима до1 та мі1, рухом з коліна (як у вправі №1) другим та третім пальцями правої руки зіграйте ці два звуки одночасно. Плавно підніміть руку, потім опустіть її на ті ж самі клавіші.

Повторіть вправу кілька разів, домагаючись злитого звучання двох нот. Зверніть увагу на положення кисті: вона природно продовжує лінію передпліччя (не провисає і не стирчить вгору), на постановку другого пальця (згадайте, яка частина пальця контактує з кнопкою), на п'ятий палець (він не повинен «завалюватися»)

Виконуючи вправи, прислухайтесь до якості звуку: він не повинен бути різким, стукаючим, або тьмяним і несміливим. Добивайтеся гарного, наповненого яскравого звучання.

*Відпрацювати вправи на legato.*

1. Зв'язне виконання двох звуків. М'яко опустіть другий палець правої руки на будь-яку клавішу в другій октаві і потім, вільно, не різко замахнувшись третім пальцем, переступіть на сусідню клавішу, після чого плавно підніміть руку. Повторіть вправу на інших клавішах, а потім зіграйте ту ж вправу третім-четвертим, четвертим-п'ятим пальцями з огляду на побажання, викладені вище.

2. Пограйте цю вправу в інших октавах.

3. Зв'язне виконання трьох і більше звуків. Починайте вправу так само, як у №1, але грайте три ноти поспіль, не змінюючи позиції руки, використовуючи при цьому наступну аплікатуру: 2-3-4; 4-3-2; 3-4-5; 5-4-3. Після третього звуку плавно піднімайте руку над клавіатурою.

4. Грайте те саме в інших октавах, а потім повторіть всю вправу, додаючи четвертий і п'ятий звук.

Грайте вправи на legato повільно, контролюючи рухи всіх ланок руки і вслухаючись в звук, що виходить.

*Відпрацювати вправи на staccato:*

1. Уявіть рухи кисті при набиванні м'яча об підлогу. Пальцями руки легко постукайте по столу, імітуючи цей рух. Такими ж рухами видобуваєте короткі, уривчасті звуки на акордеоні або баяні спочатку другим, третім, потім рештою пальців.

У викладі вправ немає детального опису всіх рухів. Виконуючи їх, згадуйте поради вашого педагога, отримані на практичному занятті.

***Література до теми:***

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.

2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

3. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.

4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.

5. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.

6. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДП імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.

7. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 1974. 42 с.
8. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
9. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.
10. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.* 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.

### ТЕМА 3

#### Гами, арпеджіо, акорди. Опрацювання етюду.

##### *Домінантні проблеми теми*

##### *Гами, арпеджіо, акори*

Створення музичних професійних засад неможливе без різнобічного розвитку технічних навичок. Найбільші результати у цьому напрямку можуть дати гами, арпеджіо, акорди та спеціальні вправи. Побудована на них систематичне тренування не тільки зміцнює м'язову систему, приводить її в необхідну виконавську форму, а й виробляє спритність рухів, створює запас ігрових навичок. На різних етапах навчання тренування виконавського апарату має бути підпорядковане різним завданням. Спочатку гами, арпеджіо, акорди і вправи служать засобом вивчення клавіатури і закріплення певних теоретичних понять — відлік тривалостей, будова гам тощо.

Приставаючи до роботи над гами, необхідно відзначити їхнє першочергове значення як тренувального матеріалу для розвитку так званої дрібної техніки, швидких, легких і чітких рухів пальців, зокрема слабших з них. У зв'язку з цим набуває особливої важливості аплікатури гам. Наприклад для баяна в правій руці, після твердого засвоєння аплікатурного

принципу – перший ряд клавіатури – другий палець, другий ряд клавіатури – третій палець, третій ряд клавіатури – четвертий палець – слід розпочати систематичну роботу над гамами (крім гармонічних) із застосуванням послідовності – третій, четвертий, п'ятий пальці відповідно на першому, другому та третьому рядах клавіатури.

У лівій руці найкращі результати дає чотирипальцева апплікатура. Постійне застосування апплікатури мажорної гами без п'ятого пальця не тільки не дає повноцінного розвитку м'язової системи, але й дуже відчутно гальмує оволодіння раціональною постановкою лівої руки акордеоніста та баяніста.

Процес придбання технічних навичок полягає з одного боку у розвитку сили та швидкості м'язових скорочень, а з іншого – у вдосконаленні спритності рухів пальців. Перш ніж використовувати гами як засіб набуття тих чи інших навичок, необхідно опанувати ігрові рухи, що сприяють невимушеному виконанню самих гам. Це може бути досягнуто в тому випадку, коли при грі зберігається основне середньо-фізіологічне положення кисті і забезпечується вільний стан м'язового апарату. Досягти такого результату допоможе комплекс складних взаємопов'язаних рухів.

Пальці, натискаючи клавіші, зберігають напівзігнуте положення, опускаються на клавіатуру з мінімальної відстані та не розгинаються у суглобах фаланг при переході на сусідні клавіші. При повільному темпі виконання кисть плавним, ледь помітним рухом у променево-зап'ястковому суглобі спрямовує заокруглений палець у бік чергової клавіші, і щоб прийти до цієї клавіші, залишається зробити лише незначний додатковий рух.

У швидких темпах руху кисті будуть узагальнюючими, що забезпечують виконання не кожної окремої ноти, а групи тривалостей, що становлять у сумі одну або кілька метричних часток (дві, три, чотири, шість, вісім, дванадцять, шістнадцять нот або більше). Одночасно передпліччя плавно, без ривків і зупинок веде кисть вниз або слідує за нею вгору по грифу. При поступовому руху передпліччя вниз або вгору відповідно

опускається або піднімається плечова частина руки та лікоть. Амплітуда цього руху збільшується відповідно до розширення діапазону гами від однієї до чотирьох октав в залежності від музичного інструменту.

Відсутність статичного нерухомого стану у всіх частинах руки захищає м'язову систему від появи тривалої напруги затисненості, а рівний постійний рух руки вгору і вниз дозволяє зберегти без відчутних відхилень одне й те саме основне положення кисті. Найбільш складним з перерахованих є плавний рух руки вгору та вниз. Зазвичай студенти намагаються виконувати невеликі гамоподібні обороти при фіксованому положенні кисті в одній точці грифа, намагаючись дістати прилеглі клавіші пальцями. При цьому пальці мимоволі випрямляються, кисть різко згинається в променево-зап'ястковому суглобі, внаслідок чого з'являється напруга виконавського апарату.

Правильним буде рух руки вниз і вгору на кожній клавіші, причому рух до наступної клавіші починається відразу після відчуття опори на попередній. Потрібно нібито перекотити руку на пальці, що тримає клавішу все з меншою силою.

Для оволодіння цією навичкою слід домогтися плавного руху при виконанні спочатку нижнього тетраорда гами – звуків «до», «ре», «мі», «фа» та назад, а потім верхнього – «соль», «ля», «сі», «до» та назад.

Наступний етап – робота над плавним з'єднанням обох тетраордів, тобто виконанням гами в одну октаву. Так само послідовно опановується рух руки при грі гам у дві, три, чотири октави в залежності від музичного інструменту.

Під час руху руки по грифу під час виконання гам не можна уникнути деяких прискорень. Вони пов'язані з перенесенням за короткий відрізок часу, поки грають дві проміжні ноти, одного й того ж пальця через одну-дві клавіші на клавіатурі.

Наприклад на баяні, в До-мажорній гамі четвертий палець з клавіші «фа» за час виконання іншими пальцями звуків «соль» і «ля» повинен бути перенесений на клавішу «сі». У гамі Соль-мажор за такий же час другий

палець необхідно перенести з «до» на «фа-дієз», а в гамі Ре-мажор – третій палець з «соль» на «до-дієз». Тут і потрібен швидший рух не тільки відповідного пальця, а й кисті, передпліччя.

Легше досягти плавного руху в гамі Ре-мажор, як і в інших мажорних гамах, тоніка яких розташована на третьому ряду клавіатури, так як відстань через одну клавішу долається найдовшим третім пальцем. Від довжини другого вказівного та четвертого безіменного пальців залежить і труднощі досягнення плавного руху руки при виконанні гам з першого та другого рядів клавіатури на баяні.

Особливу складність представляє досягнення плавності в гармонічних гамах і довгих арпеджіо, де вона найчастіше підмінюється стрибкоподібним рухом руки з різкими вигинами кисті п'ятий - другий палець у гамі та четвертий - другий палець в арпеджіо. Після надбання навичок плавного ведення руки, що виключає різкі, непередбачені повороти та зупинки кисті, можна перейти до детального вивчення основних прийомів гри легато, стаккато, а потім їх змішаних чергувань в освоєному вже діапазоні гам.

Головне в роботі над гами та арпеджіо – розвиток штрихової культури слуху, виховання гострого відчуття зв'язності, вміння підбирати найбільш оптимальну якість з'єднання звуків і зберігати його однаковість у тривалих мелодійних послідовностях.

### *Робота над вправами та етюдами*

Технічна оснащеність - пальцева швидкість, вільна координація рухів рук, вміння вибрати і правильно застосувати раціональну аплікатуру, різноманітні прийоми звуковидобування та інше – опановується шляхом ретельної систематичної роботи над різними видами інструктивного матеріалу

Удосконаленням техніки на акордеоні та баяні необхідно займатися з перших занять. Виконавець повинен уміти контролювати якість

звуквидобування виконуваних ним звуків, чіткість виконання штрихів, процес міховедення тощо.

Весь комплекс виконавської техніки музиканта формується у виконавця поступово від простого до складному. Головне в грі на музичному інструменті повинен бути присутнім слуховий контроль і чітке розуміння і усвідомлення того, що він виконує на інструменті.

Вирішуючи ті чи інші виконавські завдання, необхідно підбирати і відпрацьовувати ряд невеликих вправ на розвиток того чи іншого виду техніки на всіх етапах навчання.

*Вправа* – це своєрідна, повністю контрольована свідомістю гімнастика рук, що сприяє закріпленню тієї чи іншої навички. При підборі вправи слід пам'ятати, що вона повинна бути трохи простіше за виконанням, ніж конкретна навичка у творі, який необхідно вивчити.

Розроблені спеціальні вправи, що застосовуються для вироблення наступних навичок: взаємодії, незалежності, рухливості пальців; швидкого переміщення кисті за допомогою руху зап'ястя та інше.

Крім того, дуже важливі та різноманітні вправи, підібрані особисто виконавцем для відпрацювання конкретних технічно важких місць у тих, що розучуються у музичних творах.

Вже з перших зайняти необхідно прищеплювати потребу всю свою самостійну роботу та початковий етап заняття починати з гри вправ, гам, арпеджіо, акордів. Систематична робота над усім цим комплексом сприяє розвитку швидкості пальців та встановлення правильної аплікатури.

Ефективна робота може бути тільки в тому випадку, якщо студент розігрався на технічних вправах безпосередньо перед заняттям. Для цього доцільно мати спеціально складений невеликий комплекс, що включає найкорисніші на даному етапі навчання види гам, арпеджіо та вправ.

Пропонуємо найпростіші вправи для оволодіння основними прийомами гри різними тривалостями та ритмічними поєднаннями. При виконанні слід враховувати наступне:



а) зміна міху відбувається через парну кількість тактів (два, чотири тощо);

б) дотримується однакове з'єднання тонів;

в) при грі стакато, як і у всіх інших випадках, не допускається помітне підняття пальців, характер ігрових рухів майже не відрізняється від виконання інших штрихів; звучання стакато має бути чітким, активним, але не надто «сухим»;

г) ліги знімаються визначено, але м'яко, спокійним рухом пальців;

д) метрична пульсація ретельно прослуховується; при повільному темпі сильна доля відзначається у кожному такті; при крещендо вона звучить дедалі виразніше, при дімінуендо – поступово слабша; при швидкому темпі необхідно дотримуватися чергування важких і легких тактів з вимовленням сильних долей в останніх із меншою опорою;

е) кожен комплекс відпрацьовується спочатку правою рукою, а потім виконується двома руками у рівному темпі.

Наведемо ряд інших вправ для роботи над придбанням деяких із вищеназваних виконавських навичок.

*Освоєння тривалостей, зміна руху міху на тактовій межі:*



Наведений комплекс вправ вивчається спочатку правою рукою, потім лівою, а потім обома руками разом. Основний прийом тут – легато, проте на чвертях та восьмих вже можливо і стакато.

При завершенні роботи необхідно досягти:

- а) прийнятної зміни міху;
- б) збереження єдиного темпу;
- в) однаково зв'язного з'єднання всіх тонів у легато, рівного та гострого виконання стакато;
- г) відсутності напруженості в кисті та зайвих рухів у пальцях;
- д) дотримання метра.

Комплекс можна виконувати в тональності До-мажор, Соль-мажор, Фа-мажор.

*Ознайомлення з основними штрихами та ритмічними малюнками:*



Найважливішим тут є зняття ліг, яке має бути певним і водночас м'яким. При виконанні звуку, на якому закінчується ліга, палець не зривається з клавіші, а знімається з тією ж швидкістю, з якою опускався на неї. До цього комплексу повністю відносяться також усі вимоги, перелічені щойно у зв'язку з першим комплексом. Виконується комплекс двома руками.

Якість зв'язності та уривчастості в лівій руці має бути такою самою, як у правій.

*Розвиток швидкості:*

Правая  
П р в в в в в в в в в в в

Правая  
3 4 5 6 7 8

6 6 6 6

6 8 8 8

8 8 8 8

Основне завдання у даному комплексі вправ – збереження єдиного темпу. Зміна напрямку міху в тріольному ритмі – через шість чи дванадцять ступенів, а в усіх інших – через вісім – шістнадцять.

Необхідно запобігти появі зайвих рухів пальців, для чого кожен такт грати нібито одним рухом кисті, без замаху на кожную клавішу.

Весь технічний матеріал, до яких належать різноманітні вправи, гами мажорні та мінорні, арпеджіо, акорди, необхідно закріплювати на етюдах, які сприяють освоєнню того чи іншого виду техніки.

Крім етюдів, які виконують функцію вузькотехнічну, існують етюди-п'єси, етюди-картини, етюди, що мають програмну назву та концертні етюди. У репертуарі акордеоністів і баяністів є велике кількість як оригінальних етюдів так і перекладів з інших музичних інструментів.

*Головне завдання етюдів* – підготовка музиканта-виконавця до подолання фактурних складнощів при виконанні музичних творів. Деталі роботи над етюдом залежать від індивідуальних музичних здібностей студента, рівня його музично-виконавської підготовки та віку.

Дуже корисним буде виконання гами, арпеджіо перед початком роботи над етюдом у його тональності, при уважному, усвідомленому програванні кожного звуку. Спочатку можна зіграти гаму в одну октаву повільно, називаючи її ступені, а потім перейти до швидшого темпу. Якщо до цього додати хоча б найкоротший гармонійний аналіз етюду, то студенту буде дана та настройка, яка значно полегшить роботу і стане вкладом у розвиток його теоретичного орієнтування в даній тональності та слухових відчуттів її забарвлення.

Етюд корисно розбити за структурними одиницями або частинами. Це допомагає визначити, на що конкретно потрібно звернути увагу і сприяє якнайшвидшому вивченню етюду напам'ять.

Рекомендується також вивчити партію кожної руки окремо, щоб краще грати пасажі, подвійні ноти, акорди та інші фрагменти фактури. Послідовність освоєння етюду включає:

- аналіз форми;
- визначення фактурних складнощів;
- поставлення аплікатури;
- визначення технічних завдань;
- вибір точних прийомів виконання;
- детальне опрацювання методом варіантів у повільному темпі.

Виконання у повільному темпі закладає міцний психічний фундамент для швидкої подальшої гри, допомагає дисциплінувати доцільні рухи кисті, плеча та передпліччя. Завдяки багаторазовим повторенням гра автоматизується, свідомість контролює опорні точки.

Метод варіантів може включати метричні, динамічні, темпові, штрихові, ритмічні зміни, спрощення фактури, арпеджування акордів або з'єднання арпеджіо в акорди, вицленування головної мелодії та інше.

Характер вправ та етюдів повинен узгоджуватися з певними виконавськими завданнями, підкорятися їм. Як приклад, наведемо тут вправи з розвитку координації м'язових рухів:

The image shows a musical score for guitar exercises, consisting of eight staves of music. The score is written in a single system with two staves per line. The first four lines each contain two staves of music, and the last two lines also contain two staves each. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes fingerings (1-4) and accents. The exercises are designed to develop coordination and technique.

У вправах із широким розтягуванням пальців враховуються особливості будови м'язів, тому виконання їх можливе лише у зазначеному вигляді.

Систематичне опрацювання та вивчення етюдів у рамках програми з додаткового музичного інструменту необхідно для успішного розвитку виконавських навичок музиканта. Такі музичні п'єси-вправи поєднують у собі вирішення спеціальних технічних завдань із завданнями музичними.

Таким чином, вирішуючи індивідуальні технологічні проблеми, робота над вправами, гамами, арпеджіо, акордами та етюдами формує комплексно технічний арсенал музиканта-виконавця на акордеоні та баяні.

## **Практична частина**

### ***Завдання та проблемні питання***

1. Чим викликана потреба системної роботи над інструктивно-технічним матеріалом?
2. Які існують аплікатурні принципи гам, акордів, арпеджіо?
3. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті аплікатуру мажорних гам: До-мажор, Соль-мажор, Фа-мажор.
4. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті аплікатуру арпеджіо та акордів в мажорних гамах: До-мажор, Соль-мажор, Фа-мажор.
5. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті аплікатуру мінорних гам: Ля-мінор, Мі-мінор, Ре-мінор.
6. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті аплікатуру арпеджіо та акордів в мінорних гамах: Ля-мінор, Мі-мінор, Ре-мінор.
7. Продемонструйте на додатковому музичному інструменті двома руками разом технічний комплекс методом варіантів з прикладу виконання мажорних і мінорних гам, арпеджіо, акордів з поясненням кожного варіанта виконання.
8. Які різновиди етюдів зустрічаються в акордеонно-баянній виконавській практиці?

9. Визначіть ритмічні, ладотональні особливості обраного етюду та його побудову.

10. Визначіть форму, структуру та аплікатуру обраного етюду.

11. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті розбір обраного етюду окремими руками.

12. Визначіть динамічний план у співвідношенні з побудованими особливостями обраного етюду.

13. Визначіть принцип міховедення у співвідношенні з побудованими особливостями обраного етюду та музичного інструменту.

14. Визначіть артикуляційні прийоми, які допоможуть скорішому оволодінню обраного етюду.

15. Визначіть робочий, а також остаточний темп обраного етюду.

16. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті етюду окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

17. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті етюду двома руками на пам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

### ***Блок самостійної роботи***

#### ***(в умовах дистанційного навчання)***

1. Визначити загальні аплікатурні принципи при виконанні дієзних (бемольних) мажорних гам.

2. Визначити загальні аплікатурні принципи при виконанні дієзних (бемольних) мінорних гам.

3. Підібрати вправи для розвитку дрібної пальцевої техніки.

4. Встановити більш раціональну аплікатуру при виконанні подвійних нот у межах від тетраорду до октави.

5. Підібрати вправи для розвитку великої техніки.

6. Підібрати вправи для розвитку техніки виконання хроматичних пасажів.

7. Відпрацювати на додатковому музичному інструменті наведений вище комплекс вправ на розвиток виконавської техніки акордеоніста та баяніста.

8. Опрацювати на додатковому музичному інструменті двома руками разом технічний комплекс методом варіантів з прикладу виконання мажорних і мінорних гам, арпеджіо, акордів з поясненням кожного варіанта виконання.

9. Відпрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті етюду окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

10. Опрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті етюду двома руками на пам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

### *Література до теми:*

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.

2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

3. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.

4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.



5. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста. К., 1998. 110 с.
6. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.
7. Дрижаков В., Дьяченко І. Концертні етюди для баяна та акордеону на різні види виконавської техніки : навч.-метод. посіб. К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 66 с.
8. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.
9. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 1974. 42 с.
10. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
11. Рябов І. М. Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано. К. : Музична Україна, 1977. 80 с.
12. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.
13. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.
14. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.*

## **ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МУЗИКУВАННЯ**

### **ТЕМА 4**

#### **Формування навичок гри одноголосних п'єс шляхом читання з аркуша**

##### *Домінантні проблеми теми*

##### *Читання нот з аркуша*

У формуванні майбутнього вчителя музичного мистецтва як музиканта-виконавця, та й у розвитку виконавства взагалі, оволодіння навичкою читання нот із аркуша має величезне значення.

Уміння вільно читати ноти важливо як у практичній діяльності вчителя музичного мистецтва, так і в навчальній роботі, де воно визначає темп розвитку студента. Адже хто добре читає ноти, встигає знайомитися з великою кількістю музичних творів, постійно розширює свій музичний кругозір. І, навпаки, той, хто читає слабо, проходить мало, розучує твори повільно і с труднощами.

Читання нот з аркуша доступно однаково не всім музикантам-виконавцям. Успішне оволодіння цією навичкою обумовлюється деякими специфічними особливостями музичної обдарованості майбутнього вчителя музичного мистецтва. Однією з таких рис є гармонійний слух. Ґрунтуючись на логіці гармонічного розвитку, такий слух дозволяє передбачити появу тієї чи іншої гармонії. Сам процес читання при цьому не вимагатиме особливої напруги. При слаборозвиненому гармонічному слуху читання буде більш напруженим, тому уповільненим і менш точним. Для подолання цих труднощів потрібно не тільки більш інтенсивніше тренування, а й спеціальна робота над розвитком гармонійного слуху.

Читання нот з аркуша полягає у виконанні твору по нотах без попереднього розбору. Це дозволяє отримати загальне уявлення про твори – про його характер, стиль, фактуру, техніко-виконавчі та художні особливості. Цей вид роботи можливий вже у початковий період, коли студент навчився орієнтуватися в нотному тексті та набув деяких навичок гри.

Читання нот з аркуша являється важливим видом діяльності у становленні майбутнього вчителя музичного мистецтва. Процес читання з аркуша є достатньо складним, у ньому задіяні три основні складові: зорове сприйняття – звукове уявлення – рухові імпульси. Спільним для всіх трьох є зорове сприйняття, рух очей, так як вони завжди дещо випереджають звучання і звукосприйняття, то б то той хто читає і виконавець здійснює розвідку очима. Охоплення оком певних відрізків тексту в обох випадках залежить від попередньої підготовки особистості.

Читання нот з аркуша активізує внутрішній слух. Спочатку його роль зводиться до контролю над звуковидобуванням. Коли встановлюється зв'язок між нотним текстом, звучанням і рухом пальців на клавіатурі, з'являється випереджувальне передчуття, яке, у свою чергу, прискорює процес читання нот з аркуша та робить виконання якіснішим. Відчуття попередньо чути зазвичай виникає під час читання музичних творів, у яких є знайомі звороти музичної мови.

Чим більше нотного матеріалу буде опрацьовано, тим більше знайомих оборотів зустрине він у новому музичному творі і, отже, тим легшим стане читання з аркуша. Тренований погляд вже слідкуватиме не за окремими звуками, а охоплювати цілі групи нот, що викличе звуковий контур раніше відтворення його на інструменті. Для розвитку навичок попередньо передчувати мелодію необхідно частіше переглядати ноти творів, що вивчаються не граючи, намагаючись згадати знайоме звучання.

Уміння читати ноти з аркуша необхідне всім, хто опановує гру на додатковому музичному інструменті: це розширює музичний світогляд, розвиває музичний слух, сприяє розвитку виконавського апарату, виробленню орієнтації на клавіатурі.

Особливо велике значення має навичка читання нот з аркуша в акомпаніаторській практиці майбутнього вчителя музичного мистецтва акордеоніста та баяніста, при грі в ансамблі, оркестрі, скрізь, де потрібне кваліфіковане виконання нот без попереднього розучування.

Для успішного розвитку навички читання нот з аркуша на акордеоні/баяні слід враховувати деякі специфічні особливості інструменту. Треба сказати, що пристрій акордеону/баяну робить читання з аркуша на цих інструментах дуже складною справою. За обсягом власне читання враховуючи два нотних стану, два ключі, великий діапазон, різноманітність фактур тощо акордеон/баян лише трохи поступається фортепіано, за обсягом виконавських дій значно перевершує його. Адже акордеон/баян має не одну клавіатуру, як фортепіано, а дві. З іншого боку, розташування цих клавіатур виключає можливість зорового контролю над виконанням. Ускладнює читання з аркуша і спосіб звуковидобування, що вимагає хорошої координації в роботі лівої руки, що поєднує виконання нотного тексту з відтворенням звуку у процесі розтискання та стискання міху.

Все це особливо позначається при виконанні великих стрибків. Відсутність зорового контролю при розучуванні творів заповнюється зазвичай шляхом додаткового тренування, під час читання з аркуша така можливість відсутня. Виконання стрибка у разі може бути точним лише тоді, коли є гостре слухове відчуття мети, тону, завершального стрибка. Без такого відчуття та без тренувань досягти задовільного результату дуже важко.

Читання нот з аркуша на акордеоні/баяні вимагає не тільки зосередженої уваги, а й особливо активної слухової напруги. Великою підмогою у читанні нот з аркуша є правильна організація власне читання. Тут є свої закономірності, знання яких дозволяє значно полегшити та прискорити цей процес.

### *Методика читання нот з аркуша*

Методика читання нот з аркуша полягає у початковому читанні нот з аркуша, яке найбільше нагадує традиційний аналіз твору. Лише поступово, в процесі розвитку технічних навичок, музично-слухових уявлень, пов'язаних з нотним текстом та відчуття орієнтації на клавіатурі, виробляється вміння читати з аркуша.

На початковому етапі навчання виконавець на музичному інструменті бачить окремі ноти. На наступному етапі навчання виконавець охоплює цілі музичні фрази чи його частини. Читанням нот з аркуша має свої особливості, оскільки вимагає спеціального розвитку музичних здібностей: внутрішнього слуху, музично-слухових уявлень, оволодіння технікою гри на додатковому музичному інструменті. У процесі читання нот з аркуша існує проблема в поступовому укрупненні одиниці сприйняття нотного тексту, розвитку музичного мислення майбутнього вчителя музичного мистецтва, швидкому охопленні та розшифровці дедалі більших фрагментів нотного тексту.

Нотний текст для читання повинен бути легшим за твори, що розучуються і також необхідно враховувати труднощі слухового сприйняття і технічного виконання. Ускладнювати матеріал слід настільки поступово, щоб студент не відчував великих труднощів.

Проте займатися читанням потрібно від початку гри по нотами. Потрібно не обмежуватися вивченням лише тих музичних творів, що входять до програми. Кожне завдання для самостійної роботи має включати ознайомлення з новим музичним текстом. Для цього необхідно використовувати різнохарактерні п'єси (народні, класичні, сучасних тощо).

Навички читання з аркуша розвиваються швидше, якщо у музичних творах декілька разів зустрічаються однакові звукові поєднання, метро-ритмічні фігури. Тому педагог повинен підбирати однорідний матеріал, наприклад п'єси або етюди у певній тональності, на гамоподібні рухи, на подвійні ноти, форшлаги тощо.

Корисно давати для читання знайому мелодію в новій тональності, а також музичний твір, що виконувалось раніше, яке студент не пам'ятає напам'ять. Початківцям краще спочатку читати з аркуша кожен партію окремо. Одночасне читання двох партій стає можливим лише тоді, коли виконання однією рукою вже не викликає труднощів.

Необхідно привчатися до акуратного і грамотного читання нот з аркуша з дотриманням усіх вказівок, що є в нотному тексті. Для кращої

орієнтації у тексті необхідно попередньо переглянути його, відзначаючи те, що не зустрічалось раніше. Читання з аркуша має не повинно бути механічним відтворенням нотного тексту — треба намагатися передати характер і художній образ музичного твору.

Таким чином, першою дією має бути уявний аналіз тексту. Основне завдання такого короткого аналізу – виявити найістотніші дані про музичний твір: стиль, жанр, лад, форма, фактура, ритм, артикуляція. Визначення стилю та жанру твору дає важливу інформацію про його історичний контекст, допомагає проникнути в його образний лад, визначити характер та темп руху, тип фактури.

Дуже важлива установка, щоб виконувати музичний твір без зупинок, тому що це мобілізує увагу студента, сприяє розвитку попередньо чути мелодію та передбаченню необхідних рухів, робить виконання ритмічним. Виробленню досвіду виконувати музичний твір без зупинок дуже допомагає гра в ансамблі.

Наступний компонент аналізу - лад, тональний план музичного твору. Аналіз форми твору допомагає з'ясувати, з яких частин, переходів, речень він складається; чи є повтори, репризи елементів, секвенції. Перше, що необхідно визначити – тип фактури: гомофонний або поліфонічний, існують ще акордові «формули», коли акорди впізнаються за їх зовнішнім виглядом, а також гами, арпеджіо, тремоло тощо. Швидке розпізнавання цих формул прискорює процес читання нот з аркуша, дає вигреш у часі.

Опанування навичками скорочення та спрощення фактури є необхідним. Є кілька варіантів полегшення ускладненого викладу нотного тексту: зменшення кількості голосів, що супроводжують мелодію, скорочення підголосків; спрощення мелізмів за рахунок скорочення кількості звуків, що входять в нього; заміна широкого розташування акордової вертикалі на тісне; спрощення мелодійних та гармонійних фігурацій. Спрощення тексту не позначиться на інтонаційно-смісловому змісті тексту та його стильових особливостях. Основний принцип, яким має керуватися

виконавець, щоб було мінімум нот і максимум музики. Скорочення мають торкнутися акомпонуючих голосів.

Уміння читати ноти з аркуша складається з комплексу навичок: виявлення та розпізнавання відомих фактурних формул, ритмо-інтонаційних оборотів, акордових стереотипів; забігання очима вперед, вільне орієнтування на клавіатурі не дивлячись на клавіші; спрощення фактури, мимовільний вибір аплікатури тощо. Багато способів і прийомів, зливаючись воедино, утворюють систему взаємозалежних навичок та умінь вищого рівня.

Після твердого засвоєння запису звуків і повторення розташування їх на правій клавіатурі акордеону/баяну можна приступити до виконання з аркуша одноголосних п'єс з гаммоподібним, поступеним а потім арпеджованим рухом мелодії, поступово охоплюючи все більший діапазон.

Оскільки поява альтерації, змінюючи висоту звуку, не змінює його написання на нотному стані, поспішати з переходом до нових тональностей не слід доти, доки не виробиться навичка абсолютно вільного читання діатонічних звуків у тональностях До-мажорі та Ля-мінорі. Вводити хроматизм слід у тому регістрі, який добре вивчений. Відсутність належної системи у виборі репертуару для читання нот з аркуша може принести не користь, а шкоду, розвиваючи недбалість у виборі аплікатури, у виконанні взагалі. Бо на ранньому етапі обов'язкове дотримання аплікатурної дисципліни гаммоподібного принципу та володіння основними прийомами гри легато, нонлегато та стакато є особливо важливим.

Читанню нот з аркуша допомагає знання деяких особливостей запису нот, угрупірування тощо. Так, напрямок руху мелодії, її підвищення чи зниження відбивається відповідним написанням в'язки, що об'єднує певну групу нот.

### *Вправи на розвиток читання нот з аркуша*

Серед *вправ*, що розвивають навички прискороного сприйняття нотного тексту за великими смисловими фрагментами, існує вправа "фотографування". Виконавцю дають побачити на кілька секунд і відразу закривають аркушем паперу певний уривок нотного тексту або мотив, фразу, речення, який він повинен запам'ятати, уявити у звучанні, а потім виконати. У момент виконання читається і запам'ятовується наступний фрагмент і так до кінця музичного твору. Спочатку ця вправа виконується з зупинками, а потім швидкість збільшується, збільшується і обсяг текстових фрагментів, що запам'ятовуються. З методики навчання читання нот з аркуша відомо, що швидкість читання - це результат навичок, який набувається шляхом *вправ*. Багато музикантів-виконавців, які чудово читають ноти з аркуша, часто кажуть, що найкращий спосіб навчитися читати – це якнайбільше читати.

Ще одна *вправа* полягає в тому, коли щойно виконавець зіграє першу половину такту, викладач повинен закрити листом паперу весь такт, спонукаючи його до довільного переміщення погляду на подальший текст. При цьому друга половина такту вже виконується по пам'яті, а очі звільнюються для зорового ознайомлення з наступним тактом і так поступово переміщуватись далі.

*Подвійні ноти*. Найбільш характерний паралельний рух подвійними терціями та секстами. Слід зазначити особливості їх запису: в терціях обидва звуки записуються чи на лінійках нотного стану чи поміж них; у секстах – якщо нижній звук на лінійці, то верхній через певну відстань – між лінійками, і навпаки:

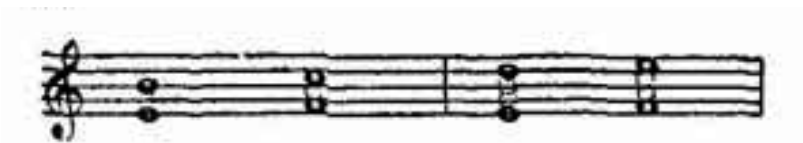


Так само, як сексти, пишуться квартали та октави, але відстань між звуками різна: у кварті – менша, у октаві – більша.

У квінтах і септимах, як у терціях, обидва звуки або на, або між лінійками нотного стану. Визначити, який із названих інтервалів зустрівся,



легко, якщо пам'ятати, що складаються вони відповідно з двох і трьох терцій, тобто з одним або двома, пропущеними через терцію, тонами:



Такий порядок зберігається і на додаткових лінійках. Тому при читанні подвійних нот, записаних на верхніх додаткових, визначається за назвою нижня нота, верхня може визначитися по інтервалу. Наприклад:



Таке написання притаманно для септими. Визначаємо: від ноти «Ля» септиму нагору буде нота «Соль».

У подвійних нотах, що знаходяться під нотним станом, називається верхня нота, а нижня визначається інтервалом.

*Акорди.* Характерне написання тризвуку та його звернень виглядає так:



Як бачимо, все засноване на поєднанні, терції та кварт. Працюючи, слід домогтися, щоб пальці майже механічно знаходили клавіші, відповідні тому чи іншому акорду.

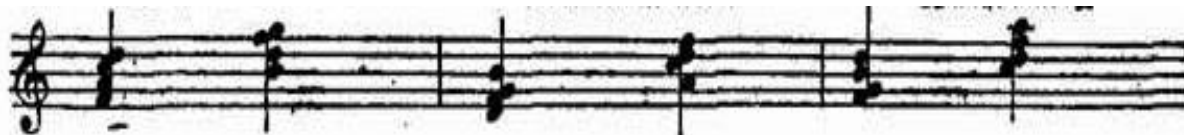
Для цього потрібно докладно пройти тризвуки окремо в мажорі та мінорі. Так само проходяться сектакорди та квартсектакорди.

Читання та виконання чотиризвучних акордів має свої особливості. Насамперед слід відрізнити написання подвоєних звуків тризвуків та їх звернень від септакордів зі зверненнями. Для перших характерні інтервали терції та кварт, для других – терції та секунд:



Відому складність представляє читання та виконання звернень септакордів. Тут орієнтиром має служити секунда зверху - квінтсектакорд, у середині - терцквартакорд, внизу - секундакорд.

#### КВІНТСЕКСТАКОРДИ ТЕРЦКВАРТАКОРДИ СЕКУНДАКОРДИ



Дуже часто домінантсептакорд та його звернення застосовуються з пропущеною квінтою. Їх написання:



Септакорди та його звернення відтворюються декількома типовими положеннями пальців, які слід засвоїти на спеціально підібраних вправах. Для наочності можна скласти схему таких основних типових положень.

Таке основне коло навичок, придбання яких необхідно підпорядкувати перший етап занять читанням нот з аркуша. Подальша робота буде спрямована на вивчення тональностей з дедалі більшою кількістю знаків, п'єс дедалі більш складних, швидких тощо.

З поступовим розвитком значних навичок гри з аркуша правою рукою необхідно розпочати гру лівою рукою. Перш ніж починати гру нот з аркуша двома руками, треба отримати найнеобхідніші навички гри правою та лівою руками окремо. До таких навичок належить насамперед вільне читання типового акомпанементу — тризвуків, сектакордів тощо. Проте, перш ніж приступити до цього, слід досягти міцного засвоєння лівої клавіатури.

Особливу увагу слід приділити вивченню запису звуків низького та високого регістрів у басовому ключі. У процесі тренування виробляється

зорове сприйняття запису того чи іншого акорду, тому необхідність у пошуку основного тону відпадає, що ще спрощує читання нот з аркуша.

Однією з основних завдань читання нот з аркуша двома руками на початковому етапі має бути робота з розвитку навичок виконання типових ритмічних поєднань, тобто робота з розвитку координації. Тут організація роботи має бути такою:

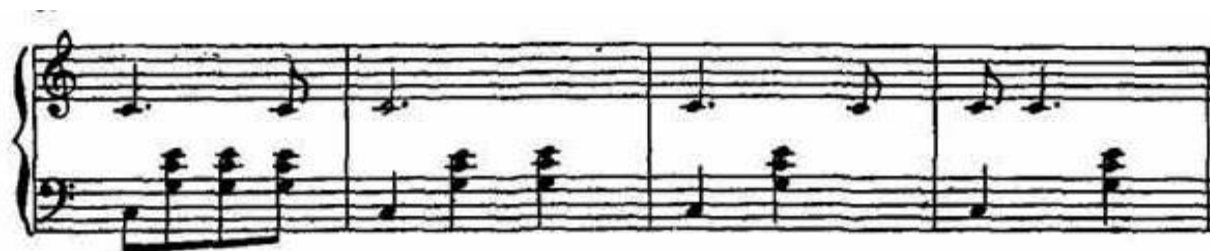
*1. Парні метричні категорії:*

а) сусідні: цілі - половинні, половинні - чверті, чверті - восьмі, восьмі - шістнадцяті поперемінно у правій та лівій руці;

б) не сусідні: цілі - чверті, восьмі, шістнадцяті); половинні - восьмі, шістнадцяті; чверті - шістнадцяті, також по черзі то в правій, то в лівій руці.



*2. Непарні метричні категорії:*



При регулярному тренуванні можна досягти гарної зорової швидкості. Важливим компонентом навчання читання нот з аркуша є виявлення помилок, обговорення їх з педагогом, потім програвання музичного твору вдруге. Таким чином, на всіх етапах навчання методики читання нот з аркуша основним завданням педагога є така організація процесу навчання, коли майбутній вчитель музичного мистецтва ясно усвідомлює мету, знає основні прийоми та виконує ці дії самостійно, лише за непрямої допомоги педагога у формі допоміжних питань.

Читання нот з аркуша має бути завжди свідомим та продуманим, робота над виконанням штрихів, динамічних та агогічних відтінків при читанні має бути послідовною, систематичною, а не стихійною, епізодичною. Тільки в такому випадку читання нот з аркуша плідно впливатиме на розвиток виконавських навичок на додатковому музичному інструменті у майбутніх вчителів музичного мистецтва.

## **Практична частина**

### ***Завдання та проблемні питання***

1. Надайте визначення поняття «читання нот з аркуша».
2. Які три механізми задіяні у процесі читання нотного тексту з аркуша?
3. Розкажіть алгоритм уявного аналізу тексту під час читання нотного тексту з аркуша.
4. Пояснити зміст формули «бачу – чую - граю».
5. Яка послідовність формування навички читання нотного тексту з аркуша?
6. Наведіть приклади вправ для формування навички читання нотного тексту з аркуша.
7. Які причини можуть гальмувати формування творчих навичок читання нотного тексту з аркуша?
8. Продемонструйте вправи для формування навички читання нотного тексту з аркуша.
9. Який механізм вправи "фотографування" для формування навички читання нотного тексту з аркуша?
10. Які є основні правила та умови для здійснення процесу читання нотного тексту з аркуша?
11. Який механізм вправи на подвійні ноти для формування навички читання нотного тексту з аркуша?

12. Які існують прийоми для формування навичок читання нотного тексту з аркуша?

13. Який механізм вправи на акорди для формування навички читання нотного тексту з аркуша?

14. Оберіть необхідні допоміжні прийоми для читання нотного тексту з аркуша в конкретному музичному творі.

15. Який механізм вправи читання з нот з аркуша для розвитку навичок виконання типових ритмічних поєднань, тобто роботи з розвитку координації?

### ***Блок самостійної роботи***

#### ***(в умовах дистанційного навчання)***

1. Відпрацювати вправи для формування навички читання нотного тексту з аркуша.

2. Опрацювати вправу "фотографування" для формування навички читання нотного тексту з аркуша.

3. Відпрацювати вправи на подвійні ноти для формування навички читання нотного тексту з аркуша.

4. Опрацювати вправи на акорди для формування навички читання нотного тексту з аркуша.

5. Відпрацювати вправи читання з нот з аркуша для розвитку навичок виконання типових ритмічних поєднань, тобто роботи з розвитку координації.

6. Зробити загальний збіглий аналіз особливостей структури заданого музичного твору для читання нотного тексту з аркуша.

7. Звернути увагу на зміст заданого музичного твору для читання нотного тексту з аркуша, його музичну форму, характер музичних образів, особливостей темпу, метра, ритму, фактури викладу.

8. Просольфіджувати заданий музичний твір для читання нотного тексту з аркуша по горизонталі, по вертикалі.

9. Зробити повний гармонічний аналіз заданого музичного твору для читання нотного тексту з аркуша.

10. Прочитати з аркуша два-три твори на тиждень, різні за фактурою та за доступним ступенем складності відповідно до індивідуальних можливостей студента.

### *Література до теми:*

1. Болгарський А. Г., Бодрова Т. О. Педагогічна практика загальноосвітніх навч. закладах з предмета «Музика»: навч.-метод. посібн. для студентів педаг. ун-тів. К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2008. 130 с.

2. Власов В. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посіб. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. 44 с.

3. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

4. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.

5. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К.: Муз. Україна, 1997. 120 с.

6. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста: навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.

7. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 1974. 42 с.

8. Опарик Л. М. Теорія і методика читання музики з листа в класі фортепіано : метод. рек. Київ, 2010. 86 с.

9. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.

10. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.

## ТЕМА 5

### Опрацювання музичних творів малих форм

#### *Домінантні проблеми теми*

#### *Особливості роботи над музичними творами малих форм*

Музичні твори малих форм – це жанрові мініатюри, написані у простій музичній формі: формі періоду, одночастинної або двочастинної. П'єси такого плану – невеликі за розміром, не несуть у собі яскраво вираженого тематичного розмаїття, у яких відсутній прийом розробки тематичного матеріалу. Це етапні твори, які готують майбутнього вчителя музичного мистецтва до вивчення складнішого матеріалу з дисципліни "Додатковий музичний інструмент" акордеон / баян.

Головне завдання, що стоїть перед майбутніми вчителями музичного мистецтва на етапі вивчення музичних творів малих форм: навчитись ясно і логічно вибудовувати музичну думку, розуміти задум композитора і закріплювати в практичному освоєнні інструментально-виконавські навички на додатковому музичному інструменті.

Мета, яка стоїть перед виконавцем при вивченні музичного твору малої форми – змістовне, яскраве, технічно довершене її виконання. Робота над музичним твором малої форми являє собою цілісний процес, але в ньому можна виокремити ряд етапів.

Початковий етап включає в себе ознайомлення з твором, програвання його, визначення жанру, музичної форми, охоплення в загальних рисах змісту твору, його настрою, характерних особливостей. Грамотний, музично-осмислений розбір закладає підвалини для подальшої успішної роботи. Уважне ставлення до тексту при розборі повинно переходити надалі у вдумливе вивчення та ретельне виконання всіх авторських вказівок, які зустрічаються в творі. Розбирати твір краще відносно невеликими більш-менш закінченими побудовами, зупиняючись у складних місцях та опрацьовуючи їх.

Під час розбору творів потрібно домагатись точності прочитання нотних знаків, метро-ритму, виконання вказівок стосовно артикуляції, аплікатури, фразування. До початкового етапу роботи також можна віднести вивчення твору напам'ять. Вчити твір напам'ять слід окремими епізодами, в повільному темпі, поступово з'єднуючи їх у більші побудови, й надалі – до повільного й свідомого виконання всього твору.

Наступний етап роботи – подолання тих чи інших труднощів, що містяться в творі, опрацювання окремих його частин, різних деталей (уточнення аплікатури, педалізації, якості звучання, динамічного нюансування, взаємозв'язку та взаємодії мелодії та акомпанементу; вирішення завдань технічного порядку, що пов'язані з досягненням швидкості, вправності рухів ). Важливим є вслуховування в музику та в своє виконання.

Останній етап роботи вимагає уточнення загального виконавського плану твору, визначення остаточного темпу виконання, глибокого осягнення та втілення загальної лінії розвитку твору. Слід не допускати статичності виконання, роз'єднаності цілого.

Акордеон та баян мають свою оригінальну природню співучість, тому на початковому етапі оволодіння додатковим музичним інструментом велике місце посідають у репертуарі майбутніх вчителів музичного мистецтва п'єси, виконувані на штрих легато.

*Музичні твори кантиленного характеру* на початковому етапі - це твори, як правило, гомофонного складу, з яскраво вираженою мелодією в партії правої руки та супроводом у лівій. Мелодика характеризується великою наспівністю, виразністю, виконанням на великій широкій амплітуді міха. Виконання п'єс такого плану формує у майбутніх вчителів музичного мистецтва вміння співати на акордеоні чи баяні, розвиває мелодійний горизонтальний слух, закладає основи роботи над музичними п'єсами з елементами поліфонії.



Музичні п'єси кантиленного складу можна починати грати тоді, коли у майбутнього вчителя музичного мистецтва вже достатньо добре поставлений виконавський апарат, напрацьовані навички амплітудних рухів, відсутній момент м'язових затискань. Як правило, це питання вирішується індивідуально на практичному занятті з кожним студентом окремо. Найкраще вивчення кантилени розпочинати після опанування інструктивно-технічного матеріалу.

Характерними рисами кантиленних п'єс є мелодичність, наспівність, ліричність основних тем, що іноді поєднуються з драматичністю, епічністю. Мелодиці цих творів притаманні різноманітність жанрових відтінків, багатство інтонаційно-образної сфери, яскрава виразність кульмінаційних «вузлів» завдяки змістовним в мелодико-інтонаційному, динамічному, агогічному, гармонічному та поліфонічному відношенні засобам виразності. При виконанні мелодій слід виявляти їх м'якість, ліричність, ритмічну гнучкість. Їх інтерпретація потребує відчуття широкого дихання, що вбирає в себе лінії невеликих побудов (доречно застосовувати підбір тексту до мелодії для її виразного виконання).

Необхідно вчитись слухати «довгі» звуки мелодії не в затихаючому звучанні, а ніби у виконанні голосу або іншого інструмента (струнного, духового), здатного до філірування звуку. Слід мислити великими структурними побудовами, відчувати рух і розвиток мелодії до кульмінаційних моментів. При відтворенні кантиленної мелодії на акордеоні або баяні важливо почути внутрішнім слухом її виражальні особливості, обрати відповідні їй тактильні відчуття дотику до клавіатури. Робота над ліричними мініатюрами сприяє розвитку музикальності, художньо-виконавської ініціативи студента.

Робота над музичною п'єсою кантиленного характеру – це перш за все робота над виразністю інтонації. Музичні п'єси цього плану виконуються штрихом легато. Завдання учня слідкувати за тим, щоб під час виконання не було так званих напливів звуку на звук. Міх має рухатися гранично рівно, без

розривів, права рука має бути м'якою, вільною, дихаючою. Для вироблення даних навичок треба спробувати грати на акордеоні чи баяні ніби похитуючи правою рукою або здійснюючи хвилеподібні рухи нею. При грі на штрих легато необхідно застосовувати філіровку звуку. Найчастіше використовується міхова артикуляція, що дозволяє виразніше виконувати мелодійну лінію. Також можна використовувати і міхо-пальцеву артикуляцію.

Увага майбутнього вчителя музичного мистецтва при виконанні п'єси кантиленного характеру має бути спрямована на осмислене інтонування. Інтонція – найдрібніша смислова одиниця у будь-якому музичному творі. Її виразність можна порівняти з виразністю розмовної мови, а в даному випадку - з виразністю поетичної мови. Всі інтонації, які представлені в таблиці 5, за загальними ознаками можна умовно поділити на три групи:

Таблиця 5

#### Групи інтонацій

Висхідні інтонації	Низхідні інтонації	Нейтральні інтонації
Символ активності, вольового початку, яскравих та сильних почуттів. Вони можуть бути інтервальними, дисонансними та консонантними	Символ пасивності, безсилля. Низхідна секунда – інтонація плачу, скарги	Складаються з повторення одного звуку або чергування двох

Щоб навчитися співати на акордеоні або баяні, необхідно навчитися виразно співати мелодику голосом. Будучи досконалим музичним інструментом, голос допоможе майбутньому вчителю музичного мистецтва зрозуміти виразність кантиленної фрази, її плавні мелодичні лінії, точки пружності та напруженості, кульмінації та завершеності.

У музичних творах малої форми *рухливого характеру* основним носієм образного змісту є яскраво втілене в метро-ритмічній сфері моторне начало з

його чіткою двоплановою фактурою (мелодія й супровід). Цим п'єсам притаманні чітка синтаксична розчленованість викладення, гострота ритмічної пульсації, часті зміни артикуляційних штрихів, яскраві динамічні співставлення. Художні образи моторних п'єс малої форми, таких як танці, марші, токати й звукозображувальні мініатюри, легко запам'ятовуються вже при першому прослуховуванні: полька – легка, жвава; марш – енергійний; токати – активна, стрімка тощо.

У навчальній літературі серед танцювальних жанрів перевага надається вальсовій музиці. Загальною образною рисою багатьох вальсів є їх кантиленне начало. При всій пластичності виконання вальсової мелодії в гармонічному фоні потрібно розкрити два контрастні елементи: глибину звучання баса та легкість акордів на другій та третій долях такту.

Розкриття образної суті твору залежить від технічно досконалого виконання. У доборі засобів подолання труднощів слід виходити з двох взаємопов'язаних складових – уявлення потрібного звучання та формування відповідного виконавського прийому. Однією з найважливіших умов, що полегшують та прискорюють процес подолання труднощів, є принцип технічного перечленування складних пасажів. Узгодженість аплікатурних прийомів з мелодико-інтонаційною та синтаксичною будовою пасажу – одна з передумов його рухомо-технічного засвоєння.

Недостатнє розуміння характеру музики часто буває причиною неритмічної гри. Велику допомогу у розвитку швидкої та ритмічно рівної гри може надати підключення до вироблення техніки ігрових рухів мовного апарату (прийом підтекстовки складних пасажів різними складами або віршами). На збільшення швидкості руху при виконанні позитивно впливає гра за диригентським жестом, при якому на один помах програється відразу велика кількість нот.

Засвоївши рухливий твір в потрібному темпі, виконавець повинен систематично програвати його в уповільненому темпі. Це допомагає

запобігти так званому «забовтуванню» та сприяє закріпленню в свідомості загального плану виконання.

На баяні або акордеоні інтонування здійснюється за допомогою таких засобів художньої виразності: артикуляції, фразування, динаміки, агогіки, тембру, міховедення. Майбутній вчитель музичного мистецтва повинен чути перспективу звучання, розвиток горизонтальної мелодії, куди йде музична думка і де брати дихання за допомогою міху музичного інструменту.

Майбутній вчитель музичного мистецтва при виконанні музичного твору повинен звертати увагу на:

- проспівування кожного звуку, не можна пробігати невиразно короткі звуки;

- активне ведення міху, його участь у вибудовуванні фрази, якщо необхідно зробити крещендо – міх ведеться інтенсивніше, на закінчення фрази – міх трохи сповільнюється;

- довгі звуки мелодики потрібно філірувати, при цьому робити це з погляду художньої доцільності;

- при виконанні звук має бути досить яскравим, інакше гра буде непереконливою;

- особлива увага – на зміну руху міху, дослуховувати звук, не змінюючи динаміку;

- рух правої руки має бути об'єднуючим, дихаючим, нібито охоплює всю фразу.

Партія лівої руки вивчається окремо. Бас, як основа гармонії повинен виконуватися натиском на повну клавішу. Акорд звучить завжди тихіше, трохи коротше і легше, в залежності від характеру музичного твору малої форми.

При грі двома руками на акордеоні або баяні необхідно:

- домогтися звукового балансу між партіями обох рук;

- мелодія має звучати яскравіше, ніж партія акомпанементу.

### *Аналіз основних типів музичних п'єс малої форми*

Величезна кількість п'єс, що стала класикою педагогічного репертуару, швидко поповнюється новими творами сучасних авторів. Для орієнтації у такому розмаїтті доцільно визначити умовний розподіл на основні типи п'єс малої форми:

- жанрові п'єси;
- кантилені п'єси;
- програмно-характерні п'єси;
- клавірні п'єси (п'єси старовинних композиторів);
- віртуозні п'єси;
- естрадно-джазові п'єси.

Головна і кінцева мета щодо будь-якого музичного твору – досягнення розуміння задуму композитора і передача його виконавцем на професійному рівні, тобто осмислено, технічно вільно, музично, емоційно та виразно. У той самий час, кожен із названих типів п'єс малої форми має цілий набір особливостей і специфічних труднощів, які потрібно знати і враховувати під час роботи.

*Жанрові п'єси* – це п'єси з явно вираженою жанровою приналежністю, позначеною в самій назві. Це знамениті "три кити" – пісня, танець, марш. П'єси, позначені у назві як «пісня», ми умовно відносимо до кантиленних музичних творів, про які йтиметься окремо. У цьому розділі зупинимося на таких жанрах як танець і марш.

На практиці всі учні, зазвичай, люблять танцювати. Напевно, тому у хрестоматіях шкільного педагогічного репертуару така велика кількість танцювальних п'єс. Це різні танцювальні жанри, серед яких переважають гопак, метелиця, козачок, увиванець, метелиця, полька, вальс, мазурка тощо. Назви дуже образні, що формують у аудиторії та виконавця не просто бажання грати цю музику або слухати, а й збуджують їх уяву.

Робота над такими музичними творами дає можливість познайомитись із простими прийомами акомпанементу. Розвивається координація та

слуховий контроль при виконанні мелодії та акомпанементу, удосконалюється навичка володіння метро-ритмом, сильної долі та пульсації.

Вже на початковому етапі оволодіння музичним інструментом майбутній вчитель музичного мистецтва знайомиться з таким жанром, як марш. З ним студент розпочинає свою підготовку до виробничої практики. Ходити під музику – заняття зрозуміле та знайоме дитині з раннього віку, з музичних занять у дитячому садку. На ранньому етапі навчання знайомство з кроками в музиці переходить в усвідомлення пульсу, метра і розміру. Це можливість перших дослідів гри в ансамблі в якості акомпаніатора.

Робота над п'єсами цього жанру розвиває внутрішню пульсацію, виховує метро-ритм. Ще одна важлива перевага цих п'єс – формування координації. Як правило, функція акомпанементу (метр, крок) віддана у партію лівої руки, партія правої – мелодійний початок. Крім виконання художніх виконавських завдань (образ, інтонація), студент повинен навчитися координувати звучність акомпанементу та мелодії, домогтися незалежної роботи однієї руки від іншої. При цьому кожна рука виконує своє специфічне завдання. Серед п'єс цього жанру є справді цінні у музично-художньому відношенні та вкрай корисні твори.

*Кантилені п'єси* лежать в основі педагогічного репертуару майбутнього вчителя музичного мистецтва протягом усього періоду навчання і вимагають подолання значних технічних труднощів при виконанні для студентів різного рівня. Як правило, в основі кантиленних п'єс лежить гарна мелодія, яка передбачає виконання штриха legato. Це основний прийом гри на інструменті і роботі над ним необхідно приділяти увагу протягом усього періоду навчання. Головне, треба пам'ятати про необхідність постійного включення до свого виконавського репертуару таких п'єс. Робота над ними дає можливість закріплення набутих звукових та інтонаційних уявлень, виховує слуховий контроль, культуру звуковидобування та ведення міху, усвідомлене ставлення до фразування та «дихання» мелодії. Усе це має допомагати

вихованню головного навичку професійного виконавця – вмінню «співати» на музичному інструменті.

*Програмно-характерні п'єси* є основою педагогічного репертуару. Приймаючись працювати над програмно-характерної п'єсою, потрібно визначити сюжетно-драматургічну лінію розвитку, позначити образне коло і виконавські прийоми, з яких ці образи втілюватимуться. Розкриття барвистих та образотворчих можливостей музичного інструменту – одне з головних завдань щодо таких п'єс. У процесі роботи відбувається закріплення основних штрихових прийомів звуковидобування, розуміння значення гармонії, динаміки, володіння міхом, фразування, цезур.

У репертуарних збірниках ми зустрічаємо велику кількість п'єс, що мають просту назву «Прелюдія». З ХІХ століття прелюдіями називали невеликі самостійні п'єси різного настрою та характеру. Кожна з таких п'єс має яскраво виражений образний лад, не вказаний у назві. Завдання майбутнього вчителя музичного мистецтва – зрозуміти задум композитора, враховуючи фактуру побудови, принципи гармонізації, ладо-тональні та інтонаційні відносини. Зазначені мініатюри найчастіше є маленькими шедеврами та робота над їх виконанням має навчити студента багатьом виконавським навичкам.

*Віртуозні п'єси* передбачають поєднання багатьох художніх виконавських завдань та високий рівень технічної складності (фактура, моторика, силова витривалість). Включення таких п'єс до репертуару не повинно бути випадковим. Обов'язково треба взяти до уваги фізіологічні особливості виконавця. Враховуючи індивідуальні музичні здібності, для одних студентів більш доступні твори акордової фактури, для інших твори на дрібну техніку та артикуляцію. Безумовно, необхідно враховувати особистісні особливості студента, його бійцівські якості, специфіку нервової системи, сценічну витривалість.

Головний принцип у роботі над віртуозними п'єсами полягає в тому, щоб, вирішуючи технічні складності, пам'ятати про головне – художній

задум композитора. Саме його втіленню має слугувати технічна сторона виконання. Виховання художньої техніки – основне завдання у роботі над віртуозними п'єсами.

*Естрадно-джазові п'єси.* П'єси цього напрямку та стилю стали активно з'являтися у сучасному репертуарі майбутнього вчителя музичного мистецтва. Це джазові твори, доступні переклади популярної естрадної музики, музики з кінофільмів та мультфільмів.

Їхнє виконання має цілу низку відмінностей від звичного академічного виконання. Насамперед, це відноситься до джазових п'єс. Щоб працювати над репертуаром подібного плану, потрібно мати певний набір спеціальних знань і навичок. Джазові твори мають яскраво виражені відмінності від традиційного класичного виконання в ритміці, агогіці, прийомах звуковидобування, технічних прийомах. Видання останніх років дозволяють зробити добірку репертуару, який готує студентів до роботи з п'єсами джазового стилю, починаючи з етюдів, найпростіших п'єс, поступово переходячи до серйознішого репертуару.

Музичні твори, написані в стилі естрадної музики з використанням нетрадиційних гармоній, мелодійних оборотів тощо, викликають сильний емоційний відгук студентів, оскільки мають гарну мелодику і оригінальний гармонійний лад. Однак у роботі з такими творами виникають ті ж проблеми, що й у класичних п'єсах:

- фактурна насиченість;
- акустична координація;
- звукова культура, що відповідає музичному образу;
- фразування та дихання.

Тому завдання будуть ті самі, тільки вирішувати їх доведеться на прикладі сучаснішої музичної мови. Перекладання популярних естрадних творів необхідно включати до репертуару насамперед для самостійної роботи студента. Ці твори мають можливість слугувати моментами для відпочинку виконавця в якості музикування.



## Практична частина

### Завдання та проблемні питання

1. Які п'єси відносяться до музичних творів малих форм?
2. У чому полягають особливості роботи над музичними творами малих форм?
3. Які основні етапи в роботі над музичними творами малих форм?
4. Які завдання стоять перед студентом під час вивчення музичного твору кантиленного характеру?
5. Які характерні риси музичного твору кантиленного характеру?
6. Надайте визначення поняття «інтонація».
7. Охарактеризуйте три групи інтонацій за загальними ознаками.
8. Розкажіть про інтонаційну виразність стосовно виконання твору кантиленного характеру на акордеоні або баяні.
9. У чому специфіка міховедення під час виконання твору кантиленного характеру на акордеоні чи баяні?
10. Які є основні носії образного змісту у музичних творах малої форми рухливого характеру?
11. Визначіть основний принцип, що полегшує та прискорює процес подолання технічних труднощів у музичних творах малої форми рухливого характеру?
12. Перелічіть основні типи п'єс малої форми.
13. Охарактеризуйте такий тип п'єс малої форми, як жанрові п'єси.
14. В чому полягають головні ознаки програмно-характерних п'єс?
15. Яке поєднання художніх і виконавських завдань передбачають віртуозні п'єси?
16. Проаналізуйте низку відмінностей у виконання естрадно-джазових п'єс від звичного академічного виконання.

**Блок самостійної роботи**  
**(в умовах дистанційного навчання)**

1. Визначити форму, характер й образний зміст обраного музичного твору малої форми.
2. Висвітлити первісні жанрові ознаки, стиль, жанрові особливості обраного музичного твору малої форми.
3. Проаналізувати музичну форму обраного музичного твору.
4. Визначити основні етапи роботи над обраним музичним твором малої форми.
5. Охарактеризувати основні теми або мелодичні лінії обраного музичного твору малої форми.
6. Відпрацювати ти складні фрагменти обраного музичного твору малої форми та знайти відповідні методи роботи над ними.
7. Підібрати раціональну аплікатуру в залежності від характеру звуку, динаміки, артикуляції обраному музичному творі малої форми, що вивчається.
8. Зробити гармонічний аналіз обраного музичного твору малої форми, що вивчається.
9. Визначити кульмінаційні моменти, загальнотональний план обраного музичного твору малої форми, що вивчається.
10. Визначити динамічний план у співвідношенні з побудованими особливостями обраного музичного твору малої форми, що вивчається.
11. Опрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті принцип міховедення у співвідношенні з побудованими особливостями обраного музичного твору малої форми та музичного інструменту.
12. Відпрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті артикуляційні прийоми, які допоможуть скорішому оволодінню обраного музичного твору малої форми, що вивчається.

13. Визначити робочий, а також остаточний темп обраного музичного твору малої форми, що вивчається.

14. Опрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті обраного музичного твору малої форми окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

15. Зробити виконавський аналіз обраного музичного твору малої форми, що вивчається.

16. Ознайомитись з п'єсами, наближеними за образним змістом й музичною формою до обраного музичного твору малої форми, що вивчається.

17. Прослухати різні інтерпретації обраного музичного твору малої форми, що вивчається й надати порівняльний аналіз.

18. Відпрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті обраного музичного твору малої форми двома руками на пам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

### *Література до теми:*

1. Власов В. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посіб. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. 44 с.

2. Власов В. Джазові мініатюри для баяна (акордеона). Видавництво : Самвидав. 2001. 16 с.

3. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

4. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.

5. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.
6. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К.: Муз. Україна, 1997. 120 с.
7. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.
8. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста: навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.
9. Жигінас Т.В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності : навч.-метод. посіб. К. 2014. 178 с.
10. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин : НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.
11. Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / О. І. Стріхар, Л. С. Аристова, Л. Л. Васильєва, І. В. Щербак та ін. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2016. 300 с.
12. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
13. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.
14. Черепанин М. В., Булда М. В. Естрадний олімп акордеона : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.: іл.
15. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.* 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.

## ТЕМА 6

### Робота над акомпанементом пісень шкільного репертуару

#### *Домінантні проблеми теми*

##### *Акомпанемент як частина музичного твору*

Особливе значення набуває акомпанемент в роботі вчителя музичного мистецтва. Практично на кожному уроці з музичного мистецтва вчитель виконує функції акомпаніатора. Знання основ акомпанементу – необхідна умова формування педагогічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Акомпанемент як частина музичного твору є складним комплексом засобів музичної виразності, у якому міститься виразність гармонічної опори, її ритмічної пульсації, мелодійних утворень, регістру, тембру та ін. Разом з тим, ця складна організація потребує особливого художнього рішення. Формування акомпанементу – процес складної взаємодії регістру, тембру, динаміки, артикуляції та ритмо-гармонічної опори, який має підлегле значення, але націлений на розкриття головної думки – солюючого голосу. Акомпанемент, не тільки гармонічна підтримка солісту або хору, він виконує додаткові функції: доповнення, заглиблення в зміст, допомагає розкрити музичний образ твору.

*Акомпанемент* (з французької *accompagner* – супроводжувати) – музичний супровід. Термін «акомпанемент» застосовується у таких значеннях: як супровід власному виконанню, солісту, ансамблю, хору; як сукупність допоміжних голосів, акордів чи фігурацій, що супроводжують головну мелодичну лінію в музичному творі.

Виділяють наступну класифікацію типів акомпанементу:

- акомпанемент «гармонічна підтримка»;
- акомпанемент «чергування басу і акорду»;
- акомпанемент «гармонічні фігурації»;
- акомпанемент змішаного типу.

*Гармонічна підтримка* – найпростіший тип акомпанементу, де партія правої руки або її верхній голос дублює мелодію вокальної партії, а ліва рука гармонічно підтримує мелодію.

*Чергування басу і акорду* – тип акомпанементу подібний до попереднього, але відрізняється тим, що у партії лівої руки на сильну долю припадає бас, а на слабку – акорд чи гармонічні функції.

Тип акомпанементу *гармонічні фігурації* є досить розповсюдженим. Найчастіше гармонічні фігурації представлені у вигляді арпеджіо в правій руці. При роботі над таким типом акомпанементу необхідно знайти зручну аплікатуру, використовуючи вивчені аплікатурні формули, які допоможуть студентові точно попадати на задані клавіші.

Після ознайомлення з різними інструментальними фактурами логічно перейти до вивчення *акомпанементу змішаного типу*. При роботі над таким супроводом потрібно використовувати прийоми і методи, які було рекомендовано при вивченні попередніх типів акомпанементів.

Розпочинати роботу над твором слід з розкриття змісту, визначення художнього образу та стилю твору та з пошуку характеру звучання, барв, нюансів, темпу тощо. Працюючи над вокальними або хоровими творами, студент повинен уважно ставитись до літературного тексту, перейматись задумом автора.

Етапи роботи над піснею шкільного репертуару:

- робота без інструменту: ознайомлення з текстом, авторськими ремарками, тональним планом, розміром, ритмічним малюнком, гармонією тощо;

- робота з інструментом: програвання мелодії, спів її з текстом, засвоєння акомпанементу, його аналіз, виконання під власний супровід з одночасним управлінням уявним колективом.

Важливим завданням при акомпануванні є дотримання єдиного з солістом темпу, ритмічного руху (уповільнення, прискорення) та динаміки виконання. У вступі до пісні шкільного репертуару виконавець відразу ж

визначає загальний темп. Тому перед тим, як розпочати гру, потрібно зосередитись та подумки проспівати перші такти вокальної партії в межах фрази в обумовленому раніше з солістом темпі.

Потрібно відчувати фразування та співоче дихання соліста, сприймати цезури, усвідомлювати роль гармонічної основи баса як фундаменту. Головний закон ансамблю – дихати одночасно з співаком.

Інструмент, що супроводжує соліста, повинен звучати тихіше, ніж співацький звук. Найбільш розповсюдженими є дві помилки. Перша – спроба «перекрити» голос співака. Друга – гра сірим, безбарвним звуком.

Майбутній вчитель музичного мистецтва повинен працювати над акомпанементом пісні шкільного репертуару так само ретельно, як над сольним репертуаром. Лише тоді він зможе вільно йти за співаком, відчувати його наміри, гнучко реагувати на всі динамічні й темпові зміни, раптові або випадкові відхилення соліста від заздалегідь наміченого плану та зберігати ансамбль.

Якщо майбутній вчитель музичного мистецтва акомпанує власному співу, він одночасно виконує функції соліста й концертмейстера. Тому він повинен досконало опрацювати і вокальну партію, тобто домогтися чистоти інтонування, чіткої дикції, правильного дихання, дотримання цезур і розділових знаків у літературному тексті, виразності виконання. Виконавець повинен навчитися самостійно контролювати звучання інструменту та вокальної партії з урахуванням стану голосу, теситури сольної партії та особливостей акомпанементу.

Майбутній вчитель музичного мистецтва повинен впевнено виконувати партію соліста з супроводом, здійснювати слуховий контроль за правильним співвідношенням звучання свого голосу і акомпанементу, розподіляти увагу між виконанням пісень і спостереженням за класом, використовувати елементи диригентської техніки, показувати вступ і дихання головою або рукою, мати виразну міміку, яка підсилює емоційне сприйняття музики.

Робота над шкільним репертуаром дозволяє ознайомити майбутнього вчителя музичного мистецтва з основними типами пісень, подолати багато технічних труднощів, що зустрічаються в акомпанементах. Так вивчення груп пісень, схожих між собою за характером (похідно-маршові, у ритмі вальсу, колискові тощо), однорідності фактури, дозволяє виробити певний автоматизм виконання однотипних творів.

### *Основні етапи освоєння акомпанементу пісні шкільного репертуару*

У процесі освоєння акомпанементу пісні шкільного репертуару можна умовно виділити такі етапи:

I етап – освоєння вокальної партії.

II етап – вивчення інструментальної партії.

III етап – робота над співвідношенням звучання інструменту та голосу.

*Опрацювання вокальної партії.* Робота над піснею шкільного репертуару має особливості, так як її зміст розкривається не тільки через музику, а й через поетичне слово. Тому при вивченні пісні необхідне осмислене і емоційне прочитання літературного тексту. Виразна декламація слів пісні з виявленням смислових кульмінацій допоможе студенту більш точно інтерпретувати партію акордеона або баяна у поєднанні з вокальною.

З метою грамотного виконання мелодії пісні майбутньому вчителю музичного мистецтва необхідно визначити:

- загальний характер мелодії;
- динамічний діапазон;
- цезури, дихання;
- кульмінаційні моменти.

Тільки після цього можна розпочинати наступний етап роботи.

*Вивчення інструментальної партії.* На даному етапі необхідно проаналізувати партію інструменту для пісні та визначити:

- ладові особливості;
- тип фактури;



- художні та технічні завдання освоєння фактури.

При цьому дуже важливо пам'ятати про роль акомпанементу в пісні шкільного репертуару, який виконує наступні функції:

- не просто підтримує вокальну партію, а є органічною частиною музичної тканини вокального твору;
- сприяє поглибленню емоційно-образного змісту пісні;
- концентрує весь комплекс музично-виразних засобів твору.

Тому при розучуванні та виконанні акомпанементу до пісні шкільного репертуару не можна допускати безбарвного звуку, відсутності фразування та нюансів, недбалої зміни міху тощо.

*Робота над співвідношенням звучання інструменту та голосу.* На цьому етапі роботи важливо приділити увагу співвідношенню звучання музичного інструменту та голосу, стежити за тим, щоб звучання акомпанементу не було гучнішим за спів.

Можливі наступні труднощі та помилки:

- студент, концентруючи свою увагу на співі, забуває про акомпанемент – звідси форсоване звучання музичного інструменту, неправильне ведення міху тощо;
- зосереджений над технічними труднощами інструментальної фактури, студент забуває про спів – якісне вокальне виконання пісні шкільного репертуару.

При *роботі над акомпанементом* дуже важлива мотивація студента, для чого він це хоче зробити, щоб акомпанування приносило йому величезне задоволення. Педагог одночасно розвиває музичний слух, пам'ять, ритм, координацію рухів, прищеплює навички гармонізації мелодій. І тут важливий тісний міжпредметний зв'язок різних дисциплін музично-теоретичного та інструментального циклів.

### *Формування акомпаніаторських виконавських навичок*

Акордеон або баян за своєю природою багатоголосний інструмент. А виконання на інструменті мелодії з акомпанементом або пісні шкільного репертуару з підголоском вимагає вміння слухати одночасно два звукових плани. На першому етапі роботи важливо «виділити» мелодію і «заховати» акомпанемент. Супровід має бути почутий в іншій, тихішій градації звучання, на другому плані. Добре звучання акомпануючих голосів, і зокрема басу, осмислене виконання гармонійного супроводу є необхідною передумовою для гарного ведення мелодії.

Акомпанемент, як і будь-який ансамбль, вимагає ритмічної точності, узгодження нюансів, фразування. Створення єдності звучання гармонічного фону, мелодійного руху басового голосу, гарного темпового руху – основні завдання акомпаніатора. Він має зжитися з мелодією провідної партії, злитися із виконавськими намірами соліста. І найголовніше, про що повинні пам'ятати майбутні вчителі музичного мистецтва при акомпануванні пісень шкільного репертуару – не треба зупинятися та виправляти помилки – це неприпустимо.

Визначимо основні види акомпанементу за групами викладу фактури:

- гармонічний фон;
- акордовий акомпанемент;
- чергування басу та акорду;
- гармонічні фігурації;
- ритмічний фон;
- метро-ритмічна формула, жанрово-танцювальний акомпанемент (гопак, увиванець полька, вальс тощо) з елементами поліфонії;
- акомпанемент в унісон із солістом.

Акомпанувати можна двома способами:

І спосіб на слух, практикується у музично-творчій діяльності студентів, пов'язано з підбором на слуху акомпанементу до мелодії і жанрового варіювання гармонії;

Цей спосіб по нотах, він складніший і вимагає попереднього ознайомлення з нотним текстом.

Спочатку майбутній вчитель музичного мистецтва робить зорово-слуховий аналіз мелодійної лінії: читає текст та визначає характер; зазначає протяжність фраз; розставляє в нотах дихання та цезури; намічає можливі ритмічні відхилення. Потім визначає тип фактури акомпанементу та робить гармонійний аналіз. Тільки після цього програє мелодію та акомпанемент спочатку окремо, потім лише акомпанемент, слухаючи вокальний рядок. Підсумок роботи – виконання пісні разом із солістом.

Такий метод роботи сприяє формуванню акомпаніаторських навичок:

- стежити за вокальним або інструментальним рядком;
- чути одночасно мелодію та супровід;
- розуміти фразування, цезури, дихання, агогіку;
- робити гармонійний аналіз акомпанементу;
- працювати над основними фактурними труднощами.

Формування акомпаніаторських навичок можна умовно поділити на три етапи:

- гра гармонійних оборотів із плавним голосоведенням при з'єднанні акордів. (T-S-T, T-D-T, T-S-D-T);
- гармонізація мелодії;
- вибір фактури акомпанементу.

При гармонізації мелодії звертаємо увагу на ввідні звуки, стійкі та нестійкі ступені ладу. Це допоможе майбутньому вчителю музичного мистецтва грамотно та професійно підібрати гармонію.

Правильність вибору фактури акомпанементу залежить від уміння знаходити характерні жанрові ознаки у мелодії та визначати її характер. З цією метою студент має проаналізувати ритмічний рисунок, голосоведення, розмір, темп. При виборі акомпанементу можна використовувати ансамблеву форму музикування. При цьому один студент

грає обома руками акомпанемент, а інший - мелодію в октавному подвоєнні або в терцію.

Часом в акомпанементах зустрічаються технічно складні, незручні для виконання фрагменти, які при необхідності можна спростити.

Існують такі прийоми спрощення нотного тексту:

- перетворення або вилучення підголосків та мелізмів;
- полегшення або переміщення акордів;
- перетворення розкладених гармонічних фігурацій в акорди;
- перетворення ритмічно ускладнених послідовностей на елементарну

пульсацію.

В майбутній діяльності вчителю музичного мистецтва доведеться акомпанувати класу учнів, хору й солістам, тому робота над акомпанементами має бути систематичною й прискіпливою.

## **Практична частина**

### ***Завдання та проблемні питання***

1. Надайте визначення поняття «акомпанемент».
2. Визначте класифікацію типів акомпанементу пісень шкільного репертуару.
3. Висвітліть основні функції типу акомпанементу пісень шкільного репертуару «гармонічна підтримка» та визначте основні методи і прийоми роботи над ним.
4. Проаналізуйте тип акомпанементу пісень шкільного репертуару «чергування басу і акорду», порівняйте його з типом акомпанементу «гармонічна підтримка» та визначте основні методи і прийоми роботи над ним.
5. Надайте основну характеристику типу акомпанементу пісень шкільного репертуару «гармонічні фігурації» та визначте основні методи і прийоми роботи над ним.

6. Розкрийте основні функції «акомпанементу змішаного типу» та визначте основні методи і прийоми роботи над ним.

7. Визначте основні етапи роботи над піснею шкільного репертуару.

8. Висвітліть основні етапи освоєння акомпанементу пісні шкільного репертуару.

9. Проаналізуйте етап освоєння акомпанементу пісні шкільного репертуару з опрацювання вокальної партії та визначте основні методи і прийоми роботи над нею.

10. Надайте основну характеристику етапу освоєння акомпанементу пісні шкільного репертуару з вивчення інструментальної партії та визначте основні методи і прийоми роботи над нею.

11. Розкрийте основні функції етапу освоєння акомпанементу пісні шкільного репертуару з роботи над співвідношенням звучання інструменту і голосу та визначте основні методи і прийоми роботи над ним.

12. Визначте основні види акомпанементу пісні шкільного репертуару за групами викладу фактури.

13. Висвітліть основні етапи формування акомпаніаторських навичок при освоєнні акомпанементу пісні шкільного репертуару.

14. Які існують прийоми спрощення нотного тексту при освоєнні акомпанементу пісні шкільного репертуару?

15. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті освоєння акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару з опрацювання вокальної партії та визначте основні методи і прийоми роботи над нею.

16. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті освоєння акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару з вивчення інструментальної партії та визначте основні методи і прийоми роботи над нею.

17. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті освоєння акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару з

роботи над співвідношенням звучання інструменту і голосу та визначте основні методи і прийоми роботи над ним.

18. Визначте різницю між сольним та ансамблевим виконанням пісні шкільного репертуару.

19. Проаналізуйте ансамблеві труднощі, які пов'язані з проблемою дихання соліста-вокаліста при освоєнні акомпанементу пісні шкільного репертуару.

***Блок самостійної роботи***  
***(в умовах дистанційного навчання)***

1. Визначити тип акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару, що вивчається.

2. Проаналізувати тип акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару, що вивчається.

3. Висвітлити основні етапи роботи над обраною піснею шкільного репертуару, що вивчається.

4. Проаналізувати зміст, форму, характер музичних образів, гармонічну структуру, виразність мелодичної мови обраної пісні шкільного репертуару, що вивчається.

5. Відпрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті освоєння акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару з опрацювання вокальної партії та визначити основні методи і прийоми роботи над нею.

6. Опрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті освоєння акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару з вивчення інструментальної партії та визначити основні методи і прийоми роботи над нею.

7. Визначити особливості виконання інструментальної партії супроводу обраної пісні шкільного репертуару.

8. Проаналізувати фактуру інструментальної партії супроводу обраної пісні шкільного репертуару, вказати особливості ритму, аплікатури, міху.

9. Відпрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті освоєння акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару з роботи над співвідношенням звучання інструменту і голосу та визначити основні методи і прийоми роботи над ним.

10. Визначити при необхідності прийоми спрощення нотного тексту при освоєнні акомпанементу обраної пісні шкільного репертуару.

11. Вказати залежність створення художнього образу обраної пісні шкільного репертуару від літературного тексту

### *Література до теми:*

1. Болгарський А. Г., Бодрова Т. О. Педагогічна практика загальноосвітніх навч. закладах з предмета «Музика»: навч.-метод. посібн. для студентів педагог. ун-тів. К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2008. 130 с.

2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності : навч.-метод. посіб. для студентів ВНЗ спеціальності «Музичне мистецтво». К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2016. 160с.

3. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.

4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.

5. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К.: Муз. Україна, 1997. 120 с.

6. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста: навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.

7. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДП імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.

8. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: посібник для вчителів / Л.М. Масол, О.В. Гайдамака, Е.В. Белкіна, О.В. Калініченко, І.В. Руденко. Х.: Веста: видавництво «Ранок», 2006. 256 с.

9. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навчальний посібник. К.: КНУКіМ, 2006. 188 с.

10. Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / О. І. Стріхар, Л. С. Аристова, К. К. Зуб, Л. Л. Васильєва, І. В. Щербак та ін. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2016. 300 с.

11. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. 272 с.

12. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.

13. Теорія і практика акомпанементу : навч.-метод. посіб. до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей. / уклад.: І.Г.Стотика, Е.А.Власенко, Я.В.Сопіна, О.В.Стотика / заг. ред Стотики І.Г. Мелітополь : МДПУ, 2018. 127 с.



## ***ХУДОЖНІЙ РЕПЕРТУАР***

### **ТЕМА 7**

#### **Опрацювання різнохарактерних музичних творів**

##### ***Домінантні проблеми теми***

##### ***Робота над музичним твором***

Майбутній вчитель музичного мистецтва формується як музикант у процесі навчання гри на музичному інструменті. Основою навчання є робота над музичним твором. Саме тут студент набуває знання, вміння та навички, необхідні для його подальшого розвитку і головне, вміння самостійно вивчати музичний твір. Головне завдання майбутнього вчителя музичного мистецтва у роботі над музичним твором полягає у втіленні задуму композитора.

Незважаючи на велике різноманіття музичних творів, робота над ними ґрунтується на загальних засадах. Робота над музичним твором складається з наступних *основних етапів*:

I етап попереднього ознайомлення.

II етап роботи по частинам.

III етап цілісного оформлення.

IV етап досягнення концертної готовності.

*Перший етап попереднього ознайомлення.* Щоб зрозуміти основну ідею музичного твору, необхідно прочитати її з аркуша від початку до кінця. Це дозволить визначити загальний настрій музики, межі її розділів, виявити ознаки форми, визначити засоби художньої виразності. На практичних заняттях можливо застосовувати метод ілюстрації музичного твору педагогом, щоб налаштувати та зацікавити студентів. Виходячи з цього, педагог попередньо знайомить студента з музичним твором, програвши його, причому не лише в потрібному темпі, а і в уповільненому. Тут же, під час попереднього знайомства з музичним твором, педагог повинен ознайомити

студента про технічні труднощі, з якими він має зустрітися і розповісти загалом про шляхи їх подолання.

Початковий етап попереднього ознайомлення з музичним твором складається з:

- визначення загальної художньої ідеї;
- аналізу змісту;
- аналізу форми, фактури, фразування, розвитку рельєфу мелодики;
- аналізу стильових особливостей.

Приступаючи до попереднього ознайомлення з музичним твором, студент повинен насамперед візуально вивчити нотний текст, звернувши увагу на розмір, знаки альтерації, тривалість звуків, їх співвідношення по висоті тощо. Корисно відтворити ритмічний малюнок мелодії та акомпанементу, простукавши їх з рахунком.

Отже, в результаті попереднього ознайомлення з музичним твором студент повинен якнайповніше знати про нього, розуміти технічні та художні завдання та представляти його звучання. Незважаючи на свою важливість, перший етап роботи над музичним твором нетривалий – один-два заняття.

*Другий етап роботи по частинами.* Студент повинен розуміти, що будь-який музичний твір вивчається із застосуванням основного принципу дидактики «від цілого до детального і навпаки – від детального до цілого».

Музичний твір легше розучувати частинами, відповідно його будови, форми: реченням, фразам, мотивам. Чим складніша п'еса, тим менше повинні бути частини, що вимагають детального відпрацювання.

Після визначення форми музичний твір поділяється на більш дрібні відрізки структурних одиниць нотного тексту. Треба встановити кількість і межі частин, періодів, речень, фраз, а також їх тематичну схожість чи відмінність. Чим краще будуть відпрацьовані окремі деталі та важкі місця музичного твору, тим легше буде потім зосередити всю увагу на художній стороні виконання.

Після цього починається скрупульозна робота над комплексом засобів художньої виразності: аналізується мелодика, її артикуляція, проставляється аплікатура, міховедення, відпрацьовуються технічні труднощі та штрихи, складається динамічний план, опрцьовується ритмічний малюнок, темп тощо. При виконанні слід контролювати ігрові рухи, звучання та аплікатуру, яку на наступних практичних заняттях буде уточнюватись.

Під час детальної роботи особлива увага приділяється вирішенню різноманітних технічних завдань. Спільно з педагогом застосовуються необхідні прийоми їх вдосконалення. Якщо є необхідність, педагог пропонує ряд вправ на закріплення того чи іншого виду техніки. Технічно складні фрагменти відпрацьовуються шляхом варіантів при повному слуховому контролі.

Слід відпрацьовувати окремі фрази, поєднуючи їх потім у речення, періоди. Правильне фразування - одна з основ виразного виконання. Працюючи над фразуванням, необхідно визначити межі фраз, артикуляцію всередині фрази, звукове співвідношення фраз при об'єднанні в великі побудови. На даному етапі важливо встановити артикуляцію усередині фрази та її кульмінацію.

Правильність фразування, висока якість звучання та виразність виконання залежать від того, наскільки добре студент володіє міховеденням. Крім того, від володіння міховими прийомами звуковидобування цілком залежить виконання ряду штрихів (*sforzando*, *marcato*, *portamento*, деякі види *staccato*, *tremolo*). При розподілі зміни руху міху слід виходити насамперед із художньої доцільності. Як правило, зміна руху міху проводиться на межах фраз, але при необхідності вона можлива і всередині фрази. У цьому випадку особливо важливою є плавна, без різких ривків зміна руху хміха, щоб не порушити розвитку музичної думки. Виконавець повинен вміти обережно користуватися під час гри запасом повітря міху в акордеоні або баяні, тобто домагатися необхідної сили та якості звучання при економному використанні запасу повітря та мінімальних рухах міха. Щоб гарантувати себе від

випадкової нестачі повітря в музичному інструменті, не слід доводити міх до крайніх меж стиску та розтиску.

Особливого значення має робота над технічними труднощами, подолання яких є основною умовою свободи виконання. Спочатку потрібно розібрати технічно складне місце: усвідомити структуру — тобто зрозуміти, якою є його фактура та її розташування на клавіатурі, визначити елементи техніки. Від цього аналізу залежить вибір раціональної аплікатури. Аплікатуру можна вважати правильною, якщо вона зручна, використовує природне чергування пальців та їх нормальну розтяжку. Але головне — аплікатура має сприяти вільному виконанню. Слід використовувати лише встановлену аплікатуру, не допускаючи навіть випадкового застосування інших пальців — це є запорукою швидкого та міцного вивчення музичного твору.

Робота над технічними труднощами проводиться, як правило, шляхом багаторазових повторень в уповільненому темпі невеликих однорідних за структурою побудов. Уповільнений темп дозволяє знайти та закріпити необхідні ігрові рухи, крім того, студент встигає зіграти впевнено всі звуки правильною аплікатурою і що не менш важливо, ретельно проконтролювати слухом якість виконання. Але не слід довго затримуватися на грі в повільному темпі, так як це може призвести до вироблення пасивних та в'ялих ігрових рухів. Після появи впевненості темп необхідно прискорити, поступово доводячи його до необхідного. Однак якщо після кількох програвань знову виникнуть труднощі, треба повернутись до повільного темпу.

Окремо слід сказати про прагнення студента при розучуванні музичного твору постійно дивитись на клавіатуру. Таке прагнення помилкове та шкідливе тому, що при цьому відключається слуховий контроль, не виробляються відчуття клавіатури та автоматизм рухів, порушується доцільна установка інструменту, виконавець нахиляє його до себе. Крім того,

повний зоровий контроль на акордеоні або баяні фактично неможливий через невеликий розмір клавіш і незручне для цього положення клавіатури.

Роботу над окремими частинами слід на кожному практичному занятті поєднувати з програванням більших великих побудов музичного твору. Якщо студент може почати виконання п'єси з будь-якої частини, значить робота проводиться в правильному руслі. Гру двома руками треба чергувати з опрацюванням кожної партії.

Важливо знайти правильне співвідношення мелодії та акомпанементу, щоб виділити мелодію. Приблизно однакова сила голосів правої та лівої клавіатури нерідко викликає необхідність приглушення акомпанементу. Це досягається легким, поверхневим натисканням клавіш або неповним витримуванням тривалості нот у лівій клавіатурі акордеону або баяну. Застосування того чи іншого методу визначається характером твору. Укорочення тривалостей в акомпанементі найчастіше застосовується у музичних творах рухомого характеру.

Музика стає живою мовою лише тоді, коли вона членороздільна. Тому велике значення має виявлення смислових відрізків, опорних звуків, кульмінацій та його динамічного співвідношення. Протягом усього періоду розучування музичного твору не можна забувати, що кожен звук, кожна мелодійна побудова повинні служити вираженню характеру твору або його частини.

Дуже корисне уявне опрацювання музичного твору – тобто уявне відтворення напам'ять чи дивлячись у ноти знайомого звучання та ігрових рухів. Це сприяє швидшому і глибшому вивченню та запам'ятовуванню музичного твору, допомагає відчутти характер музики. Одне уявне програвання може бути важливіше двох-трьох програвань на інструменті. Але цей вид роботи вимагає знання клавіатури та вміння представляти ігрові дії пальців.

Студент повинен усвідомлювати, що технічна робота має бути підпорядкована художнім завданням, у свідомості завжди внутрішнім слухом

має лунати «звуковий ідеал», до якого необхідно прагнути. Кожна фраза, епізод, частина повинні мислитися та відпрацьовуватись у контексті цілого музичного твору. Результатом виконаної роботи має бути вільне та впевнене володіння всіма засобами вираження художнього змісту музичного твору.

*Третій етап цілісного оформлення:* об'єднання окремо відпрацьованих смислових одиниць у цілий музичний твір. Це етап вибудовування форми, єдиної конструкції із чітко визначеними кульмінаційними точками. Студент вчиться розуміти драматургію музичного твору.

На цьому етапі синтезується усе, що зроблено раніше; встановлюється звукове співвідношення фраз усередині речень, речень — усередині періодів і періодів — усередині більших побудов, визначається єдина лінія розвитку музичного матеріалу, виявляється головна кульмінація музичного твору, співвідношення із нею проміжних кульмінацій. Рекомендується працювати над усім твором або його великими розділами, об'єднуючи їх потім у закінчене ціле.

Важливим моментом на цьому етапі є вибір правильного темпу та вміння його утримувати протягом усього твору. Тут доречно використовувати метод гри під метроном, коли музичний твір загалом виконується трохи в уповільненому від реального звучання темпі з метою відпрацьовування стабільності виконання. Рекомендується спочатку виконувати музичний твір в повільному та помірному темпі, намагаючись не робити помилок та зупинок. Вироблений у процесі такого виконання автоматизм рухів сприятиме впевненій грі й у потрібному темпі. Щоб уникнути заїгрування нотного тексту корисно повертатися до етапу роботи по окремим частинам.

Розподіл роботи над музичним твором на етапи умовний, оскільки це є єдиний процес, у якому неминучі повторення та повернення до того, що було зроблено. Так, наприклад, при об'єднанні частин у єдине ціле, коли вся п'єса виконується у необхідному темпі, необхідно програвати окремі місця у повільному темпі, щоб попередити неточності та помилки.

Гра лише по нотах знижує слухову активність та притуплює музичну пам'ять. Для якнайшвидшого запам'ятовування п'єси необхідно усвідомити її будову: кількість частин, їх схожість і відмінність, послідовність розташування а також характер руху мелодії та акомпанементу. Зазвичай у учнів переважає якийсь вид пам'яті: образно-слухова, або м'язова (моторна), або зорова. Велику роль грає образно-слухова пам'ять, що відбиває художній зміст музичного твору.

Щоб створити ясну композицію та правильно розкрити художній образ музичного твору, треба спиратися на авторські вказівки у нотному тексті. Часто студенти, які, прагнучи передати індивідуальне ставлення до музичного твору, не виконують авторських вказівок, запроваджують свої динамічні та агогічні нюанси. Це свідчить про недостатню виконавську культуру. Вірна інтерпретація твору залежить від точного прочитання нотного тексту. Зрозуміло, у кожного виконавця може бути своє трактування музичного твору та індивідуальна манера виконання, але це не повинно суперечити тому, що написано в нотах.

Нерідко можна спостерігати, як виконання майже вивченого музичного твору щоразу стає гіршим. Причина цього – так звана заграність, до якої наводить багаторазове безцільне повторення твору. Найчастіше заграються музичні твори, що виконуються у швидкому темпі. Щоб уникнути цього, рекомендується іноді повертатися до гри в повільному темпі по нотах.

Отже, основний шлях вивчення будь-якого музичного твору: від загального (ознайомлення з твором загалом на першому етапі) до детального (відпрацювання елементів на другому етапі) і знову до загального, але у новій якості (створення цілісного художнього образу на третьому етапі).

*Четвертий етап досягнення концертної готовності.* Твір вважається вивченим тоді, коли студент повною мірою справляється з художньо виправданим виконанням. Підсумком усієї роботи над музичним твором є його публічне виконання. Концерт завжди приносить нове несподіване відчуття. Незвична обстановка естради, залу настільки діє на студента, що

його виконання стає відмінним від гри у звичайній аудиторній обстановці на практичному занятті. Сцена для музиканта-виконавця – це ключовий момент, коли перевіряється весь комплекс виконавських здобутків та недоліків студента. До концертного виступу слід готуватись особливо ретельно.

Основними складовими, що забезпечують концертну стабільність, є:

- правильно та скрупульозно вивчений текст;
- уміння грати за постійного слухового контролю;
- уміння передбачити кожен наступний такт виконання;
- уміння психологічно налаштуватися на успішний виступ.

Щоб підготувати студента до виступу, треба попередньо поставити його в умови, близькі до концертних: організувати кілька репетицій у залі, де відбудеться виступ, запросивши на них слухачів з-поміж студентів, педагогів, батьків, друзів; дати можливість виконати всю програму повністю, не перериваючи гри, в тому порядку і з тими проміжками між п'єсами, які будуть на концерті. Під час репетицій вносяться останні корективи у виконання. Перед концертом педагог має поговорити з виконавцем про зовнішній вигляд і поведінку на естраді – вихід, посадку, поклон, ухід. Все це сприятиме не тільки створенню сприятливого враження у публіки, а й внутрішньої зібраності виконавця, підвищенню почуття відповідальності.

Після виступу треба вказати на помилки, дати оцінку грі та заохотити студента. Таким чином, концертний виступ стає частиною освітнього процесу, який завершує роботу над репертуаром та дає матеріал для подальших занять.

### *Організація самостійної роботи над музичним твором*

Для володіння додатковим музичним інструментом винятково важливу роль відіграє вміння студента самостійно працювати.

Виділомо основні *принципи організації самостійної роботи*:

1. Індивідуальний підхід до застосування різних прийомів, методів та способів роботи.



2. Формування вміння знайти власні дії, розвиток самостійності мислення.

3. Усвідомлення цілей та завдань своєї роботи.

4. Формування вміння концентрувати увагу.

5. Режим та гігієна роботи.

6. Працьовитість, виховання волі, мотивація занять.

Принцип індивідуального підходу проявляється у відборі способів та методів, які потрібно застосовувати у самостійній роботі. Існує багато способів, які застосовуються у роботі над будь-яким музичним твором. Розглянемо деякі з них.

*Способи роботи над музичним твором:*

1. Способи роботи, що ведуть до спрощення музичного виконання: повільніший темп, гра окремими руками, вичленування окремих елементів фактури, гра невеликими епізодами. В основі цих способів роботи лежить принцип від простого до складного.

2. Способи роботи, що ускладнюють завдання: збільшення кількості повторів важких вправ, епізодів, пасажів, програвання в більш швидких темпах щодо необхідного, з підвищеною активністю ігрового апарату. Основна мета в даному випадку – створення технічного запасу, витривалості, вольових якостей, набуття стабільності у грі.

3. Варіантні опрацювання. Застосування артикуляційних та динамічних варіантів, різноманітних видів туше. Варіювання ритму, зміна ритмічних опор, поєднання гармонійних пасажів в акордові послідовності і навпаки – перетворення акордів у послідовності. Основна мета: розвиток гнучкості навичок, що формуються.

4. Інші методи та способи роботи: заняття без інструменту, аналітична робота з фактурного, структурного, гармонійного та інших видів аналізу, комплекс способів роботи для вивчення напам'ять, спів, програвання без звуку.

*Рекомендації щодо застосування різних способів самостійної роботи:*

1. Потрібно знати та володіти всіма основними методами та способами роботи.
2. У роботі повинен бути пошук нових способів.
3. Вибір способів роботи, їх дозування, послідовність та умови застосування повинні визначатися педагогом.
4. Потрібно уникати інерції, формального ставлення до роботи над музичним твором, навпаки – необхідно використовувати варіанти, що активізують ігрові відчуття та слух.
5. Студент не повинен обмежуватись кількома обраними ним для роботи способами.

*Формування у студента вміння аналізувати свої дії.* Студент повинен навчитися робити самооцінку своєї гри, після чого він вислуховує думку педагога. Необхідно спільно проаналізувати актуальні на даний момент завдання, виявити помилки та визначити подальші методи самостійної роботи.

*Рекомендації для розвитку та активізації уваги:*

1. Застосування різних форм роботи.
2. Ясність і доступність поставленої мети, які забезпечують бажання її досягти.
3. Через активізацію роботи слуху, ігрових рухів – активізація роботи уваги студента.
4. Контроль фізичного та психічного навантаження, недопущення втоми.
5. Увага активується, якщо студент привчений аналізувати свою гру після кожного програвання.
6. Розвиток здатності контролювати кілька об'єктів уваги: мелодії та акомпанементу, голосів у поліфонії, різноманітних засобів виразності, що застосовуються паралельно.
7. Розвиток навичок переключення, рухливості уваги.

*Режим та гігієна самотійної роботи.* Найважливіші питання режиму та гігієни праці – питання втоми та відпочинку. Робота має будуватися так, щоб вона була цікавою, завдання посильні. Після перших ознак втоми потрібна перерва – і краще не пасивний відпочинок, а рух. З роками виховується витримка, воля, але стомлена увага неминуче веде до порушення зв'язку між слухом та рухами, ослаблення слухового контролю.

Крім уміння відпочивати важливе значення мають і загальногігієнічні умови: провітряна кімната для занять, нормальна температура, правильне дихання, охайність до інструменту, турбота про руки. Сюди можна віднести вимоги до якості інструменту.

*Розпорядок самотійної роботи* має бути регламентований: 20 хвилин – технічні вправи та робота над гамами, арпеджіо, акордами. 1 година – читання з аркуша, етюди, музичні твори. Входити в роботу потрібно поступово, починаючи з простих вправ, гам, арпеджіо, акордів До-мажор, Ля-мінор, не форсуючи динаміку, темп, граючи спокійно та зібрано. Поступово під час розігрування слід ускладнювати завдання.

З огляду на основні принципи організації самотійної роботи розглянемо *процес опрацювання студентом музичного твору*.

На початку самотійної роботи над музичним твором при доброму розвитку внутрішнього слуху студента уявне прочитання нотного тексту є вагомим етапом розбору тієї чи іншої п'єси. Після першого знайомства з музичним твором слід ще раз але уже більш глибоке подумки опрацювати нотний текст. Цього разу у виконавця виникають певні *штрихові та аплікатурні контури*, визначаються деякі технічні труднощі, котрі надалі у процесі розучування будуть вимагати особливої уваги.

Перше програвання п'єси на інструменті, звичайно, має ознайомчу мету. Найголовніше – збагнути загальний характер музики та загальну логіку її розвитку. При першому самотійному програванні допускаються окремі неточності, пропуски деяких мелодичних деталей, зупинки, темпові відхилення тощо.

Самостійне ознайомлення з музичним твором мусить поєднуватись з музично-теоретичним аналізом. Необхідно провести структурний аналіз даного твору:

- встановити основні розчленування музичного твору, зрозуміти характер кожної частини, а також їх взаємозв'язок; виявити тематичні, проміжні та різного роду допоміжні елементи музичної форми;
- провести лінійно-структурний та гармонічний аналіз, встановити кульмінаційні моменти, усвідомити загальний модуляційний план твору.

Самостійну роботу над музичним твором слід розпочинати з повільного темпу, тому що на початковому етапі роботи перед виконавцем стоїть безліч завдань, котрі потребують зосередженості уваги, копіткої праці. Основні із них це вибір раціональної аплікатури та штрихів, що характеризують даний твір. Усунення ритмічних неточностей, пошук найбільш точних засобів виразності, агогічних нюансів, визначення свого ставлення до тієї чи іншої інтонації.

Усвідомлення повного комплексу завдань вимагає від виконавця численних повторень, як більшого музичного відрізка, так і окремих пасажів. Інколи те чи інше місце, той чи інший пасаж необхідно спробувати зіграти у потрібному темпі. При повторюванні, звичайно, виявляються ще якісь недоробки, постають нові задачі.

Часто буває, що обрана аплікатура виявилась зручною тільки для програвання у повільному темпі, але у швидкому темпі вимагається інша аплікатура, яка передбачає уникнення частоті зміни позицій. У кантиленних місцях доводиться інколи переглядати аплікатуру, відштовхуючись від якості та змішування тембрового звучання. Перше визначення штрихів теж може виявитися не зовсім придатним або до даного темпу, або до характеру твору.

Таким чином, багаторазові повторення зумовлюються природним бажанням зробити краще і тільки при такій установці вони дають користь. Нерідко творчі, цілеспрямовані повторювання підмінюються повторюваннями без усвідомленої мети. Деякою мірою покращення гри при

цьому спостерігається, однак процес вивчення музичного твору йде дуже повільно, при цьому часто виникає закріплення непомічених помилок, які потім доведеться виправляти. Але на їх виправлення буде витрачено більше часу, ніж цього потрібно на осмислену, доцільно спрямовану роботу, на уникнення помилок і на фіксацію в пам'яті відразу точної гри.

На якій би стадії самостійного вивчення не знаходився музичний твір, завжди вимагається робота по опануванні її частин: чи то певного розділу з твору, чи окремого пасажу. Це може бути навіть дрібна ланка із конкретного пасажу. При цьому важливо зрозуміти, що деталі трактування окремих ланок у більшій чи у меншій мірі змінюються при кожному переході від дрібної до більш великої частини твору, від повільного до більш рухливого темпу. Саме тому у роботі над окремими частинами необхідно застосовувати принцип варіювання.

Припустимо, самостійно попрацювавши над окремою ланкою із будь-якого пасажу, потім обов'язково з'єднайте цю ланку з попередньою і наступною, і вже потім спробуйте зіграти увесь пасаж у повільному, середньому, швидкому темпі. При цьому необхідно усвідомити, що вдалося зробити, а над чим ще треба працювати. Закінчувати необхідно на позитивному результаті, щоб пам'ять ретроспективно його закріплювала з часом.

У поняття варіювання може входити також зміна ритму певної послідовності нот. Припустимо, якщо пасаж, написаний рівними шістнадцятими, його можна пограти пунктирним ритмом, спершу подовжуючи сильні та відносно сильні долі, а потім навпаки – подовжуючи слабкі долі. Такий метод вивчення пасажів вельми ефективний у формуванні координації рухів рук інструменталіста. Після цього зіграйте пасаж рівними шістнадцятими і переконайтеся, наскільки вправно він став виконуватись.

Самостійна робота над окремими частинами твору час від часу повинна чергуватися оволодінням більш великими відрізками. Отже,

частини, над якими ви працювали окремо, необхідно об'єднати, «змонтувати» із попередніми та наступними.

Кожному виконавцю притаманний його метод запам'ятовування, але практика показує, що не всі вміло користуються методом уявлення подумки. Адже набагато ефективнішим стає процес заучування музичного твору напам'ять, якщо більше й частіше проробляти всі деталі у думці, ясно уявляючи рухи обох рук, всі виражальні моменти.

Спочатку це можна робити з нотами в руках, а потім без нот. Після опрацювання подумки, слід взяти інструмент і в темпі, попереджувальної вашої уяви, ні в якому разі не швидкому, програти п'єсу або її окрему частину. У наступній роботі над музичним твором слід домагатися прискорення темпу попереджувальної уяви із чітким уявленням всіх рухових відчуттів.

Необхідно пам'ятати, що усякій грі у будь-яких темпах повинен передувати розум, тобто уява. На більш пізніх етапах роботи виконавець наближається до нормального темпу, все глибше й витонченіше виявляє зміст, фіксує темброве забарвлення звуків, зміцнює техніку.

Самостійна робота над окремими фрагментами змінюється на програвання великих частин та цілісне виконання твору. На цій стадії, все ж, зберігається необхідність повертатись до повільних темпів, а також до гри дрібних частин. При такому способі роботи можуть бути помічені всі неточності, котрі виникають при тривалій роботі у швидкому темпі.

У заключній стадії самосійної роботи над музичним твором виконавець поряд із творчою роботою у сфері технічних деталей ставить перед собою художні задачі у більш широкому розумінні: це переживання змісту п'єси, гра на єдиному широкому диханні, використання динамічно-сміслових нагнітань, кульмінацій і спадів, відчуття логіки смислових переходів і т. ін.

Завершенням самостійної роботи над музичним твором повинне стати одноразове програвання або одного розділу, або п'єси в цілому. При цьому

виконавець ставить перед собою задачу: зіграти твір лише один раз без зупинок, з музичною логікою та емоціональністю.

Велику користь приносить гра музичного твору у присутності декількох людей. Тим самим створюється атмосфера, що сприяє підвищенню уваги, зосередженості, музичної уяви, атмосфера, у якій навіть рухи рук, стан м'язів знаходяться у нових, незвичних умовах, атмосфера, в якій виконавець повинен професіонально управляти своєю грою та підкоряти її своїм задумам.

Якщо на початкових стадіях самостійної роботи над музичним твором робився акцент на загострення уваги на можливих випадковостях, коли виконавець ставив перед собою задачу не проходити повз жодну дрібницю, то у період передконцертний, будь-яку складність, несподіваність треба вміти «згладити», «завуалювати», «обіграти» так, щоб вона не порушила цілісності слухацького сприйняття і настрою самого виконавця.

Необхідно вміти «на ходу» виходити із становища, якщо вона створилась, ні в якому разі не робити незадоволеного вигляду, швидко реагувати на будь-яку несподіванку та виходити із будь-якої ситуації.

Самостійна робота над музичним твором – творчий процес, її успішність визначається багатьма умовами. Душевний стан та психологічні установки відіграють при цьому дуже важливу роль. Самостійна робота не може бути успішною, коли виконавець не віддається їй захоплено, самовіддано, пристрасно. Пристрасть необхідно сприймати у даному випадку не як переживання, а як дію, скерування всіх творчих сил – волі, інтелекту, темпераменту, фантазії на досягнення основної мети.

## **Практична частина**

### ***Завдання та проблемні питання***

1. Які основні етапи роботи над музичним твором?
2. Надайте характеристику кожному із етапів роботи над музичним твором.

3. У чому полягає суть детальної роботи по частинам над нотним текстом музичного твору?

4. Які методи роботи над технічними труднощами у своїх музичних творах ви будете застосовувати?

5. Які методи роботи над музичним твором є запорукою успішного концертного виступу?

6. Чому самостійна робота студента над музичним твором грає вирішальну роль у його становленні?

7. Які основні принципи організації самостійної роботи над музичним твором?

8. Розкажіть основні способи роботи над своїми музичними творами під час самостійної роботи.

9. Проаналізуйте свої актуальні на даний момент завдання, помилки та визначіть подальші методи роботи над своїми музичними творами під час самостійної роботи.

10. Як розвивати увагу під час самостійної роботи над музичним твором?

9. У чому полягає режим та гігієна самостійної роботи над музичним твором?

10. Розкажіть основні рекомендації щодо застосування різних способів самостійної роботи.

11. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті обраних музичних творів окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

12. Продемонструйте практичне виконання на додатковому музичному інструменті обраних музичних творів двома руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.



**Блок самостійної роботи**  
**(в умовах дистанційного навчання)**

1. Визначити форму, характер й образний зміст обраних музичних творів, що вивчаються.
2. Висвітлити первісні жанрові ознаки, стиль, жанрові особливості обраних музичних творів, що вивчаються.
3. Проаналізувати музичну форму обраних музичних творів, що вивчаються.
4. Визначити основні етапи роботи над обраними музичними творами.
5. Охарактеризувати основні теми або мелодичні лінії обраних музичних творів, що вивчаються.
6. Відпрацювати ти складні фрагменти обраних музичних творів. та знайти відповідні методи роботи над ними.
7. Підібрати раціональну аплікатуру в залежності від характеру звуку, динаміки, артикуляції обраних музичних творів, що вивчаються.
8. Зробити гармонічний аналіз обраних музичних творів., що вивчаються.
9. Визначити кульмінаційні моменти, загальнотональний план обраних музичних творів, що вивчаються.
10. Визначити динамічний план у співвідношенні з побудованими особливостями обраних музичних творів, що вивчаються.
11. Опрацювати принцип міховедення у співвідношенні з побудованими особливостями обраних музичних творів та музичного інструменту.
12. Відпрацювати артикуляційні прийоми, які допоможуть скорішому оволодінню обраних музичних творів., що вивчаються.
13. Визначити робочий, а також остаточний темп обраних музичних творів, що вивчаються.
14. Опрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті обраних музичних творів окремими руками по нотах з

визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

15. Зробити виконавський аналіз обраних музичних творів., що вивчаються.

16. Ознайомитись з п'єсами, наближеними за образним змістом й музичною формою до обраних музичних творів, що вивчаються.

17. Прослухати різні інтерпретації обраних музичних творів., що вивчаються й надати порівняльний аналіз.

18. Відпрацювати практичне виконання на додатковому музичному інструменті обраних музичних творів двома руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

### *Література до теми:*

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.

2. Власов В. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посіб. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. 44 с.

3. Власов В. Джазові мініатюри для баяна (акордеона). Видавництво : Самвидав. 2001. 16 с.

4. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

5. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.

6. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.

7. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.
8. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К.: Муз. Україна, 1997. 120 с.
9. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.
10. Жигінас Т.В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності : навч.-метод. посіб. К. 2014. 178 с.
11. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин : НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.
12. Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / О. І. Стріхар, Л. С. Аристова, Л. Л. Васильєва, І. В. Щербак та ін. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2016. 300 с.
13. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.
14. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.
15. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.
16. Щербак І. В. Технологічний процес розкриття художнього образу музичного твору майбутніми вчителями музичного мистецтва. *Мистецька освіта : історія, теорія, технології : зб.наук.праць. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди. 2016. С. 166–173.*
17. Shcherbak I. V. The technological process for the image disclosure in a musical composition by the future musical art teachers. *World Science. Warsaw, Poland. 2017. Vol. 3, № 12(28) P. 14–18.*

## ТЕМА 8

### Вивчення напам'ять музичних творів

#### *Домінантні проблеми теми*

##### *Основні принципи вивчення музичного твору напам'ять*

Від методу роботи над музичним твором, у тому числі і від способу його запам'ятовування, багато в чому залежить успіх при публічному виступі. Запам'ятовування нотного тексту може бути механічним та смисловим. Механічне запам'ятовування музичного твору може призвести до різноманітних зривів під час концерту, так як у його основі лежить рухово-моторна пам'ять.

*Смислове запам'ятовування* нотного тексту сприятиме цілеспрямованій роботі над розумінням суті музичного твору, його художньо-образного змісту, коли робота над усіма засобами музичної виразності буде спрямована на досягнення основної мети. Така робота потребує великої зосередженості від студента-музиканта.

У науково-методичній літературі дослідники велику увагу приділяють важливості *зосередженості у роботі над музичним твором*. Опрацьовувати нотний текст годинами, не концентруючи думки і слух на кожній ноті відповідного музичного твору, означає витратити час даремно.

Відомі діячі мистецтва та музиканти-виконавці наголошують, що творчість насамперед - це повна зосередженість усієї духовної та фізичної природи. Вона захоплює і тіло, і думки, і розум, і волю, і уяву та вимагає зосередженості всього організму повністю. Творчий процес настільки поглинає свідомість, що музикант-виконавець не може думати ні про що інше, перестає помічати все, що відбувається.

Як правило, часто зосередженості протиставляють розсіяність. Ці явища – два полюси одного процесу. Розсіяність творчих людей та вчених – це така зосередженість на одному, що тимчасово втрачається здатність реагувати на все інше.

Швидкість запам'ятовування музичного тексту пов'язана з музичною пам'яттю музиканта-виконавця. Вчені визначають музичну пам'ять як здатність людини до запам'ятовування, збереження у свідомості нотного матеріалу музичного твору.

Визначають *основні види музичної пам'яті*:

- слухо-образна;
- емоційна;
- конструктивно-логічна;
- рухово-моторна,
- зорова.

Головне завдання музиканта-виконавця – якнайшвидше вивчити нотний текст напам'ять. Загально визнано, що виконання музичного твору напам'ять надає незрівнянно більшу свободу висловлювання музичної думки.

У питаннях запам'ятовування нотного тексту єдиного однозначного рішення немає. Вчені-дослідники та видатні педагоги наполягають на цілеспрямованому запам'ятовуванні нотного тексту. Всі вони наголошують, що необхідно з раннього віку привчати дитину спеціально вчити напам'ять все, що йому задається. Розпочинати запам'ятовувати музичний твір необхідно з початкового етапу першого ознайомлення з ним.

Для більшості студентів-музикантів гра музичного твору напам'ять на перший погляд не становить проблеми. Нотний текст запам'ятовується мимоволі та студенту здається, що він його добре знає. Проте на концерті несподівано виконавець втрачає впевненість та забуває музичний текст, тому що причина в тому, що він не проводив роботу на конкретному зосередженому вивченні музичного твору напам'ять. Для того, щоб пам'ять працювала плідно, найважливішою умовою є усвідомлена установка на запам'ятовування нотного тексту.

Проте деякі музиканти-виконавці є прихильниками мимовільного запам'ятовування музичного твору. Вони наголошують, що можна просто грати музичний твір, доки він не вивчиться напам'ять, тому що краще цього

не робити спеціально, ліпше, якщо вивчення напам'ять відбувається без примусу, тим більше якщо є наявність часу, то не варто зосереджувати пам'ять спеціальним заучуванням напам'ять музичного твору.

Тому головний висновок полягає у тому, що поглиблене розуміння музичного твору, його образно-поетичної сутності, особливостей його структури, формоутворення тощо, усвідомлення того, що хотів висловити композитор і як він це робив – основна першочергова умова успішного, художньо-повноцінного запам'ятовування музичного твору.

Запам'ятовування нотного тексту відбувається внаслідок багаторазових повторень матеріалу як у цілому так і по частинах. У такій ситуації часто у студента відбувається свого роду «забалтування» музичного твору.

При передчасній швидкій грі великими розділами чи цілком музичного твору на виникнення незначних неточностей студент часто не звертає уваги. Маленька помилка, навіть якщо помічена, поки що не виправляється. За подальших неточностей помилка може повторюватись. Поступово вона стає звичною, автоматизується та з'являється бажання виправити помилку і студент починає грати повільно. Потім намагається виконати швидко і помічає, що пальці проскакують повз потрібну клавішу, бо рука звикла грати недбало, тому що недбала гра відобразилася у відповідних центрах мозку.

Палець виконавця сам ніколи не виправить неточність, якщо слух і воля не вимагатимуть від нього виразної гри. Виправити «забобтане» місце в музичному творі допомагає повільна гра, при якій зусиллям свідомості та слуху знімається помилкова автоматизація та поступово налагоджується правильне нотного тексту.

Необхідно звернути увагу і на *роботу над музичним твором без інструменту*. Вона дуже позитивно позначається під час запам'ятовування нотного тексту. На такому виді діяльності наполягають багато музикантів-виконавців.

Програвання подумки, обмірковування, можливість чути неможливе без крайньої зосередженості слухової уваги. Слуховий та уявний методи

занять приховують у собі можливість суттєвого скорочення термінів придбання рухових навичок і кількості занять та як наслідок, вивчення нотного тексту напам'ять.

Виділяють кілька етапів у процесі заучування музичного твору напам'ять.

*Процес первинного заучування музичного твору напам'ять:*

1. Програти частину у повільному темпі.
2. Програти частину в умі, спочатку дивлячись на клавіші і намагаючись ясно уявити весь хід виконання та всю виразність, а потім не дивлячись на клавіші.
3. Якщо це відразу не вдалося, програти ще раз частину в умі, дивлячись у нотний текст.
4. Після того, як вдалося програти частину в умі без нотного тексту, зіграти його кілька разів на музичному інструменті. При цьому ніяк не можна грати швидше, ніж рухається уява.

Укрупнення частин музичного твору при заучуванні напам'ять потрібно проводити відразу ж, приєднуючи інші частини. Найкраще всього починати зі складних частин музичного твору, а потім рухатися до початку нотного тексту, приєднуючи попередні частини. Цим забезпечується міцне заучування технічно складної частини. Весь цей процес доводиться повторно проробляти кілька днів поспіль.

*Етап цілісного оформлення музичного твору* починається тоді, коли виконавець здатний програти весь нотний текст напам'ять досить змістовно та технічно точно та впевнено. Завдання цього етапу:

1. Реалізація цілісного художнього задуму.
2. Досягнення емоційно-художньої насиченості.
3. Розрахунок з погляду цілого всіх засобів виразності (зокрема темпів).
4. Досягнення художньо вільної гри, достатньо імпровізаційної.
5. Досягнення максимально технічної точності, впевненості, невимушеності.

Для зміцнення запам'ятовування музичного твору необхідно на цьому етапі грати в більш повільному темпі. Уповільнене виконання гальмує дію всіх автоматичних зв'язків та безпомилковість гри залежить від внутрішнього чуття та знання кожної фрази.

*Етап досягнення концертної готовності* є заключною стадією попереднього етапу цілісного оформлення музичного твору. На цьому етапі програється не один музичний твір, а вся програма в цілому. Програвання мають характер репетиції. Репетиції слід проводити перед уявною чи реально запрошеною аудиторією. Репетиції не слід проводити щодня, вони віднімають багато енергії. У жодному разі не слід програвати програму двічі поспіль. Друге програвання найчастіше завжди буває кращим за перше і це створює ілюзорне уявлення про рівень готовності програми.

Рекомендуємо студентам при заучуванні нотного тексту напам'ять вдаватися до тріади: бачу-чую-граю. Спочатку педагог зі студентом працюють із нотним текстом без інструменту. Звучання представляється за допомогою внутрішнього слуху. Необхідно визначити:

- головний настрій;
- засоби музичної виразності;
- особливості розвитку художнього образу;
- головну ідею твору;
- розуміння позиції автора;
- свій власний особистісний задум.

Далі йде робота з нотним текстом за музичним інструментом:

- ескізне прочитання (гра у потрібному темпі для з'ясування задуму композитора);
- відокремлення опорних пунктів;
- виявлення технічно складних місць;
- проставлення аплікатури.



Таким чином, підбиваючи підсумок основних педагогічних принципів відомих вчених-дослідників та музикантів-виконавців у роботі із запам'ятовування нотного тексту напам'ять, можна зробити наступний висновок: тільки неупинна розумова робота, постійне вдумування в те, що виконується – запорука успішного запам'ятовування напам'ять музичного твору. Слід пам'ятати, що добре запам'ятовується те, що добре зрозуміло.

### *Підготовка до публічного виступу*

Проблема публічних виступів – одна з найактуальніших, життєво важливих для музикантів-виконавців. Зіткнувшись із нею вперше представники сценічних професій не перестають відчувати її гостроту аж до завершальних етапів своєї сценічної кар'єри. Різні види сценічного виконання, у тому числі музичне, вимагають великої підготовки, майстерності та володіння способами максимального розкриття можливостей виконавця. Проблема адекватної поведінки на сцені породжена безпосередньою виконавською практикою.

Багато фактів з історії виконавської майстерності підтверджують, що навіть найдосвідченіший музикант не застрахований від провалу на сцені, якщо він не готовий до виконання. Такі симптоми, як тряска рук, губ, тремтіння колін, відмова голосу або слуху, нездатність зосередитися на виконанні музичного твору, просто страх виходити на сцену - є основними проявами синдрому сценічного хвилювання. Всі вони вимагають серйозного підходу, аналізу проявів цих неприємних явищ, корекції чи заміни такої поведінки на сцені більш відповідними та адекватними статусу музиканта-виконавця.

Вся робота, яка велась студентом над музичними творами на практичних заняттях та під час самостійної роботи, проходить «випробування на міцність» в умовах публічного виступу, тільки воно визначає рівень вивченості матеріалу, ступінь обдарованості виконавця, його психологічну стійкість тощо. Робота з формування у музиканта-виконавця

сценічної стійкості має вестись з початкового періоду навчання. Існує думка, що музикант-виконавець, який часто й успішно виступав з дитячих років, має більшу професійно-психологічну стійкість надалі, простіше справляється з естрадним хвилюванням. Існують фактори, що позитивно або негативно впливають на гру на публіці: режим дня в день виступу, організація самостійних занять у цей день, чергування праці та відпочинку тощо.

Кінцевою метою у вивченні майбутнім вчителем музичного мистецтва своєї виконавської програми на додатковому музичному інструменті є публічний чи концертний виступ, під час якого музикантом-виконавцем демонструється виконання творів у завершеному вивченому вигляді. До цього дуже важливого та відповідального етапу слід починати готуватися з усією серйозністю та планомірністю, починаючи з перших практичних занять. Від дотримання етапів роботи над музичним твором, якісної роботи над ним залежить успішність концертного виконання. На заключному етапі роботи з нотним текстом у студента має сформуватися мотивація спілкування зі слухачем, потреба публічного виступу. Студент-виконавець має бажати цього, а не боятися публічного виконання.

Для формування стабільності публічного виконання на сцені необхідно процес розучування музичної програми розділити на кілька етапів:

- період ознайомлення (цілісний погляд на музичний твір);
- період розучування (музичний твір поділяється на частини);
- період виконання (знову цілісний погляд на музичний твір).

При розділі музичного твору на частини під час розучування виникають так звані маленькі цілі, які студент точно повинен знати яким шляхом досягати. Музичне мистецтво не терпить приблизності, всі дії до мети мають бути конкретні та точні. А це означає, що дії однієї уяви недостатньо у реалізації поставленої мети. Велику роль грає у розвитку уяви пам'ять.

Необхідно звернути увагу, що під час публічного виступу треба зосереджувати свою увагу на самому виступі, інтерпретації музичного твору,

як воно розгортається такт за тактом, а не на своєму самопочутті, своїх відчуттях, оплесках тощо. К.Станіславський говорив, що треба любити мистецтво, а не себе у мистецтві. Щоб вивчити і добре зіграти будь-який музичний твір, потрібно думати про цей музичний твір, а не про оплески публіки.

#### *Проблеми сценічного хвилювання.*

Хвилювання буває різним. Відома схвилюваність перед виступом і під час нього не лише природна, а й бажана, корисна та благотворна. Вона рятує виконання від буденності, сприяє виникненню артистичного піднесення. Але крім «хвилювання-підйому» існує ще й інший вид – «хвилювання-паніка». У такому варіанті гра позбавляється управління, виконавця несе «як тріску» по хвилях, рухи його стискаються, пам'ять зраджує, виконавець комкає, маже, плутає, забуває нотний текст у найнесподіваніших місцях. Причиною такого хвилювання вважається перебільшена скромність того, хто хвилюється, його невіра в себе, у свої здібності, недооцінка їм свого обдарування. Проте сама пам'ять тут здебільшого ні до чого. Виконавець хвилюється тому, що боїться забути текст, а забуває тому, що хвилюється.

Однак відомі психологи вважають, що справа не в скромності виконавця, а в переоцінці своїх здібностей, надмірному милуванні собою. Музиканти-виконавці наголошують, що всі ці хвилювання суто акторські, йдуть із самолюбства, марнославства та гордості. Саме самолюбство, а не людинолюбство призводить людину до зневіри та страху.

Таке сценічне відчуття, як робіть відбувається, крім нервовості, теж від самолюбства та гордості. Немає великої різниці в тому, переоцінює або недооцінює, самозвеличує або самознижує себе музикант-виконавець на сцені - в обох випадках він зайнятий оцінкою себе, зведенням у своєму уявленні пам'ятника самому собі. Саме ці думки про себе є причиною сценічного хвилювання музиканта-виконавця.

У більшості музикантів-виконавців узагальнено *можна визначити кілька етапів сценічного хвилювання*, пов'язаного з публічним виступом.

*Тривалий передконцертний стан.* Передконцертний стан починається, коли встановлюється точна дата виступи. Якщо це далека дата і відповідає наміченому терміну готовності до публічного виступу, хвилювання виникає періодично і лише порушує «душевну рівновагу» виконавця. Йому легко переконати себе, що він встигне підготуватися. Але, в міру наближення терміну публічного виступу, думки про нього все частіше набувають нав'язливого характеру і хвилювання все більше наростає. Його супроводжує дратівливість, поганий сон, підвищена увага до власних переживань та яскраве уявлення протилежних станів: то йому здається, що на нього чекає грандіозний успіх, то навпаки – повний провал. Чим ближче дата концерту, або напередодні його, негативні емоції переживаються найболючіше.

*Концертний стан.* У деяких музикантів-виконавців виникає дуже збуджений стан, нетерпляче бажання виступити, що межується неясною тривогою. В інших воно супроводжується високою температурою, нудотою, головним болем, шлунковими нездужаннями або ейфорією. У третіх – повним занепадом сил (депресією), яка видається виконавцю непереборною: виконавець скаржитися, що він не в змозі виступати. Музичний твір, який студент повинен виконувати, він знає дуже добре, але з'являється якась дратівливість, якийсь нервовий стан, збудження, бентежать думки про те, що під час виконання можлива зупинка.

Музична практика показує, що вивчення передконцертного стану дуже важливе для педагога в діагностичних цілях, оскільки в ньому досить виразно виявляються симптоми хвилювання, властиві даному студенту. Цей стан важливий тим, що в ньому накопичуються всі неприємні переживання, які закріплюються рефлексивно. Може виявитися, що концертний виступ проходить вдало. Але перед кожним виступом виринають неприємні відчуття минулого передконцертного самопочуття. Воно може виявитися сильнішим і здатним придушити позитивні емоції і знову викликати неприємні та болючі переживання. Розірвати це хибне коло вдасться після кількох вдалих виступів.

*Проміжок між оголошенням та початком виступу.* Вихід на сцену, безмовна хода на очах у публіки, зупинка, уклін. Ця фаза переживається дуже гостро і проходить по-різному. Деякі йдуть, насилу долаючи шлях до свого місця на сцені. Інші намагаються не дивитися на публіку, внутрішньо усуваються від неї та налаштовуються на початок виконання. Треті йдуть зосереджено та діловито «працювати», тобто виконувати своє артистичне покликання. Але серед усіх байдужих немає і не може бути.

*Артистичне спілкування з публікою.* У музикантів-початківців або більш досвідчених, при різкому підвищенні відповідальності публічного виступу нерідко можна спостерігати втрати або навіть зриви у виконанні. З'являються темпові порушення (найчастіше у бік прискорення), технічні похибки, нерівність пасажів, нечіткість фразування, невиправдані градації звучності, іноді провали у пам'яті. Всі музиканти-виконавці різною мірою долають передконцертні порушення психічного стану і поступово набувають артистичної форми. Декому достатньо для цього виконати перші такти музичного твору, інші розігруються до середини або навіть кінця першого музичного твору.

*Стан після публічного виступу.* Передконцертне хвилювання і хвилювання у процесі публічного виступу перетворюється на психологічний післяконцертний стан, що характеризується позитивними і негативними емоціями очікування. Виконавець відчуває гостре бажання почути відгуки про свій виступ. Словесна реакція викладача, слухачів, друзів на свій виступ необхідна кожному - це вирішення тієї складної соціальної, професійної та особистої невизначеності, яка постійно хвилює музиканта-виконавця. До відчуття концертності виконання треба прагнути з перших занять, від початку роботи над музичним твором. Концертність – це насамперед внутрішня схвильованість, душевне піднесення, відчуття святковості моменту, радості від того, що музиканта-виконавця слухають.

*Як боротися з сценічним хвилюванням?* Вчені-дослідники зауважують, що музикант-виконавець ще більше посилює свій страх, якщо наказує собі:

«Не бійся, не хвилюйся!». Музикант-виконавець замість того, щоб відвернути увагу від страху і тим самим послабити його, визначає невірне завдання перемогти страх.

Таким чином, під час виконання студент повинен бути зосереджений на завданнях художнього виконавського процесу, на музичному творі, що виконується. Ось найвірніший засіб забути про себе, усунути той ґрунт, з якого виростає хвилювання та паніка – ознаки недостатньої зосередженості виконавця на виконанні музичної програми.

Якщо творча людина несе щось у собі, якщо він чимось наповнений, то не тільки на заліку або іспиті, а й перед концертним залом для глядачів він не буде так хвилюватися як той, який приходить внутрішньо порожнім.

Необхідно навчитися виконавцю-початківцю, який нервує на публічному виступі, не допускати будь-яку думку про своє дорогоцінне «я», так само як і про ставлення до вас ваших слухачів і зосередитися на роботі, яку вам належить виконати.

В акторському середовищі виділяють два види хвилювання: «хвилювання в образі» і «хвилювання поза образом». *«Хвилювання в образі»* – це такий стан, коли виконавець схвилюваний почуттями та думками того, кого грає. *«Хвилювання поза образом»* має місце тоді, коли виконавець хвилюється за себе, за те враження, яке він відтворює на слухача.

Під час першої ситуації виникає свого роду роздвоєння відчуттів. Наприклад, палке натхнення з одного боку та різке вміння володіти собою, з іншого. Цей стан люди мистецтва визначали як "стан роздвоєння". Вони ні на хвилину не розлучаються зі своєю свідомістю на сцені. Ні на секунду не втрачають здібності та звички контролювати гармонію дії. Можна побачити на цьому досвіді, що «хвилювання в образі» цілком сумісне з «творчим спокоєм». Творчий спокій виявляється умовою життя образі, отже і хвилювання у ньому.

Відомі музиканти-виконавці радять хвилюватися за композитора, музичний твір якого ви виконуєте на публічному виступі. Чим більше

усередині виконавця буде хвилювання за композитора, тим менше залишиться місця для хвилювання за себе. Якщо студент панічно хвилюється за себе, значить він недостатньо схвилюваний тією музикою, яку виконує для слухачів.

Наступна умова успіху на публічному виступі – *бажання*. Шлях до втілення мети, подумки наміченої музикантом-виконавцем, лежить через зосередженість, шлях до зосередженості – через творчий спокій, шлях до творчого спокою – через хвилювання за композитора. Наступною умовою успіху на публічному виступі є бажання.

Бажання увінчується успіхом не завдяки чарівним чарам, а через те, що воно породжує вміння, навчає змогти зробити бажане. Бажання - є наказ свідомості, що мобілізує всі сили організму, що приводить у дію всі приховані резерви величезної потужності та прокладає непередбачені шляхи до перемоги.

Музиканти-виконавці з досвідом визначають три основні причини, коли бажання не завжди породжує вміння:

1. Виконавець хоче часом не те, що потрібно – не певної інтерпретації, конкретного звучання тощо, а оплесків, галасливого успіху.

2. Виконавець хоче не тоді, коли треба. Він вважає, що пристрасть, вольові зусилля, духовне напруження необхідно зберігати для публічного виступу перед слухачами. Самостійно треба займатися на музичному інструменті з прохолодою, без нервів.

3. Виконавець бажає не так, як треба насправді.

Успіх прихований у пристрасному бажанні освоїти якийсь вид діяльності. Така пристрасть, що перейшла в зосереджену працю, у ефективні методичні вправи, спокійна холоднокровна робота, яка допомагає досягти своєї мети - тільки такі відчуття мають ціну в мистецтві, тільки так народжується вміння.

Необхідно закохатись у музичний твір, який виконавець хоче вивчити нотний текст напам'ять. Та музика, яка вас вразить, чіпатиме,

схвилює до глибини душі неодмінно запам'ятається без особливих труднощів. Але якщо студент займається з холодною душею і музичний твір ніяк не тримається в пам'яті - треба визначити мотивацію та натхнення для досягнення поставленої мети та вирішення необхідних завдань. Бо важко і малоефективно вчити напам'ять без зацікавленості до обраного музичного твору, тому що запам'ятовування перестає бути проблемою лише за умови закоханості в музику, яку виконуєш.

Таким чином, визначимо три основні ланки в ланцюзі психологічних передумов *успішності музично-виконавської роботи*:

- ясне бачення мети;
- зосереджена на меті увага;
- наполеглива воля до її досягнення.

У цьому контексті наведемо орієнтовний приклад, яким чином можна готуватись до своїх публічних виступів.

У передконцертний період, напередодні публічного виступу необхідно залишити виконання технічних вправ. Не треба доводити руки і слух до втоми. Бажано тренувати тільки зручність, легкість, гнучкість рук і найголовніше – красу звуку. Щоб не втомлюватись, необхідно виконувати музичні твори більше в середньому темпі, середнім звуком. Таким чином програвати всю музичну програму. При можливості, можна закривати очі і намагатись линути на хвилях художнього образу та почуттів. Тільки такі відчуття мають можливість зменшити велике хвилювання під час публічного виступу.

Також відомі приклади, що у день публічного виступу музиканти-виконавці радять проводити декілька репетицій. Кожен музикант-виконавець має різний тип нервової системи, який допускає різні умови підготовки до публічного виступу. Однак, при всіх різних підходах музикант-виконавець повинен бути бадьорим, сповненим енергії, упевненості в собі та жадати зустрічі зі слухачами.



## Практична частина

### *Завдання та проблемні питання*

1. У чому полягає суть смислових запам'ятовувань нотного тексту музичного твору?
2. Охарактеризуйте процес зосередженості у роботі над музичним твором.
3. Надайте визначення поняття «музична пам'ять».
4. Визначте основні види музичної пам'яті.
5. Яка основна першочергова умова успішного, художньо-повноцінного запам'ятовування музичного твору?
6. Які можливості надає процес роботи над музичним твором без інструменту?
7. Виділіть основні етапи у процесі заучування музичного твору напам'ять.
8. Надайте характеристику кожному із етапів заучування музичного твору напам'ять.
9. У чому полягає суть первинного заучування музичного твору напам'ять?
10. Визначте основні завдання етапу цілісного оформлення музичного твору.
11. Охарактеризуйте етап досягнення концертної готовності музичного твору.
12. У чому полягає суть тріади «бачу-чую-граю» при заучуванні нотного тексту напам'ять?
13. Виділіть основні проблеми в процесі підготовки до публічного виступу.
14. Проаналізуйте основні проблеми сценічного хвилювання під час підготовки та безпосередньо в момент публічного виступу.
15. Визначте основні етапи сценічного хвилювання, пов'язаного з публічним виступом.

16. Надайте характеристику кожному із етапів сценічного хвилювання, пов'язаного з публічним виступом.

17. У чому полягає суть етапу тривалого передконцертного стану, пов'язаного з публічним виступом?

18. Проаналізуйте етап концертного стану, пов'язаного з публічним виступом.

19. Охарактеризуйте етап між оголошенням виходу на сцену та початком публічного виступу.

20. Які стани може відчувати музикант-виконавець під час артистичного спілкування з публікою.

21. Надайте характеристику стану після публічного виступу.

22. Як боротися з сценічним хвилюванням під час підготовки та безпосередньо в момент публічного виступу?

23. Які два види хвилювання виділяють під час публічного виступу?

24. Визначте основні умови успіху під час публічного виступу.

25. Виділіть три основні причини, коли бажання не завжди породжує вміння під час публічного виступу.

26. Які три основні ланки існує в ланцюзі психологічних передумов успішності музично-виконавської роботи під час підготовки до публічного виступу?

27. Продемонструйте публічний виступ на додатковому музичному інструменті обраних музичних творів двома руками напам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням, темпом та розкриттям художніх образів.

28. Надайте характеристику власного стану після публічного виступу на додатковому музичному інструменті виконаних музичних творів.

**Блок самостійної роботи**  
**(в умовах дистанційного навчання)**

1. Визначити смислові запам'ятовування нотного тексту обраних музичних творів, що вивчаються.
2. Охарактеризувати власний процес зосередженості у роботі над обраними музичними творами, що вивчаються.
3. Якими особисті види музичної пам'яті задіяні в роботі над обраними музичними творами, що вивчаються.
4. Висвітлити процес роботи над обраними музичним твором без інструменту, що вивчаються.
5. Виділити основні етапи у процесі заучування обраних музичних творів, що вивчаються.
6. Надати характеристику кожному із етапів заучування обраних музичних творів, що вивчаються.
7. Охарактеризувати процес первинного заучування обраних музичних творів, що вивчаються.
8. Визначити основні завдання етапу цілісного оформлення обраних музичних творів, що вивчаються.
9. Висвітлити етап досягнення концертної готовності обраних музичних творів, що вивчаються.
10. Охарактеризувати власний досвід тріади «бачу-чую-граю» при заучуванні нотного тексту напам'ять обраних музичних творів, що вивчаються.
11. Виділити власні проблеми в процесі підготовки до публічного виступу обраних музичних творів.
12. Проаналізувати основні проблеми сценічного хвилювання під час підготовки до публічного виступу.
13. Визначити основні етапи сценічного хвилювання, пов'язаного з майбутнім публічним виступом.

14. Надати характеристику кожному із етапів сценічного хвилювання, пов'язаного з майбутнім публічним виступом.

15. Охарактеризувати етап тривалого передконцертного стану, пов'язаного з майбутнім публічним виступом.

16. Проаналізувати етап концертного стану, пов'язаного з майбутнім публічним виступом.

17. Визначити шляхи подолання сценічного хвилювання під час підготовки до майбутнього публічного виступу.

18. Відпрацювати публічний виступ на додатковому музичному інструменті обраних музичних творів двома руками напам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням, темпом та розкриттям художніх образів.

#### *Література до теми:*

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.

2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.

3. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.

4. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.

5. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.

6. Жигінас Т.В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності : навч.-метод. посіб. К. 2014. 178 с.

7. Інструментальне виконавство : теорія, історія та практика : колективна монографія / В. А. Гусак та ін. Умань : «Візаві», 2016. 186 с.

8. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.

9. Пономарьов Ю. Специфіка роботи зі студентами мистецьких факультетів у класі додаткового музичного інструмента. *Збірник наукових праць*. К., 2008. С. 6.

10. Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / О. І. Стріхар, Л. С. Аристова, К. К. Зуб, Л. Л. Васильєва, І. В. Щербак та ін. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2016. 300 с.

11. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2007. 232 с.

12. Семешко А. А. Виконавська майтерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.

13. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка*. 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.

14. Щербак І. В. Технологічний процес розкриття художнього образу музичного твору майбутніми вчителями музичного мистецтва. *Мистецька освіта : історія, теорія, технології : зб.наук.праць*. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди. 2016. С. 166–173.

15. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів у контексті психологічних теорій. *Наука і сучасність: зб. наук. праць НПУ ім. М.П.Драгоманова*. 2006. Т. 55. С. 131–140.

## ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Скільки ременів для гри є в конструкції баяну та акордеону?
  - а) жодного;
  - б) 1;
  - в) 2;
  - г) 3;
  - д) 4.
2. Яку клавішу треба брати за основний орієнтир на лівій клавіатурі баяну та акордеону?
  - а) «Сі»;
  - б) «Ре»;
  - в) «Соль»;
  - г) «Фа»;
  - д) «До».
3. Скільки рядів є в лівій клавіатурі баяну або акордеону?
  - а) 5 незалежно від конструкції;
  - б) 5 або 6 залежно від конструкції;
  - в) 6 або 7 залежно від конструкції;
  - г) 3 або 4 залежно від конструкції;
  - д) 6 незалежно від конструкції.
4. Чим з'єднані права і ліва половина баяна та акордеону?
  - а) ременем;
  - б) міхом;
  - в) грифом;
  - г) гвинтами;
  - д) мідними планками.
5. За допомогою чого виконується зжим та розжим міху на баяні та акордеоні?
  - а) правої руки;

- б) лівої руки;
- в) правої ноги;
- г) лівої ноги;
- д) обох ніг.

6. Як називається другий ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) основний;
- б) головний;
- в) другий;
- г) допоміжний;
- д) мажорний.

7. Як слід сидіти на стільці під час гри на баяні та акордеоні?

- а) на всьому стільці опершись на спинку;
- б) на всьому стільці;
- в) на 1/2 частині;
- г) на 1/3 частині;
- д) на 1/4 частині.

8. Як позначаються мажорні акорди лівої руки в нотному тексті?

- а) D;
- б) M;
- в) Маж.;
- г) B;
- д) A.

9. За допомогою чого змінюється динаміка звуку на баяні або акордеоні?

- а) комплексного підходу;
- б) сили натискання клавіш в правій клавіатурі;
- в) інтенсивності руху міху;
- г) сили натискання клавіш в лівій клавіатурі;
- д) швидкості гри.

10. За яким принципом розташовані басы лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) по кварто-квінтовому колу;
- б) підряд;
- в) по хроматизмам;
- г) по малим терціям;
- д) по великих секундах.

11. Де знаходиться великий палець правої руки під час гри на баяні або акордеоні?

- а) позаду грифа;
- б) збоку грифа;
- в) над клавішами;
- г) притиснутий к долоні;
- д) піднятий уверх.

12. Як називається третій ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) третій ряд;
- б) мінорний;
- в) мажорний;
- г) основний;
- д) басовий.

13. Як позначаються мінорні акорди лівої руки в нотному тексті?

- а) m;
- б) M;
- в) m3;
- г) ум;
- д) мін..

14. Скільки наплічних ременів для гри є в конструкції баяну та акордеону?

- а) жодного;
- б) 1;
- в) 2;



г) 3;

д) 4.

15. По якому принципу розташовані кнопки в правій клавіатурі баяна?

а) по хроматизму в 3 ряди;

б) по рядам;

в) по тонам в 3 ряди;

г) по кварто-квінтовому колу;

д) по великим терціям.

16. Як називається перший ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

а) перший ряд;

б) малий ряд;

в) допоміжний ряд;

г) основний;

д) акордовий.

17. Яка інтервальна відстань між 2 кнопками 1 ряду на баяні?

а) мала секунда;

б) велика секунда;

в) мала терція;

г) велика терція;

д) кварта.

18. Як позначаються домінант-септакорди лівої руки в нотному тексті?

а) Д;

б) D;

в) D7;

г) Д-С;

д) 7.

19. Назвіть, які ноти знаходяться в першому ряду правої клавіатури баяна?

а) сі, ре, фа, соль дієз;

б) мі, соль, ля дієз, до дієз;

в) ля, до, ре дієз, фа дієз;

г) сі бемоль, ре бемоль, мі, соль;

д) до, мі бемоль, фа, ля.

20. До якого музичного інструменту за тембром наближається баян та акордеон?

а) скрипки;

б) фортепіано;

в) органу;

г) саксофону;

д) трембіти.

21. З якого штриха краще починати навчання гри на баяні або акордеоні?

а) legato;

б) non legato;

в) staccato;

г) legatissimo;

д) markato.

22. Якому виду туше відповідає дане визначення: «Палець м'яко натискає клавішу, плавно занурюючи її до упору»?

а) натиск;

б) удар;

в) поштовх;

г) ковзання;

д) жодному.

23. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Зв'язна гра»?

а) Legatissimo;

б) Legato;

в) Portato;

г) Tenuto;

д) Detache.

24. Як називається четвертий ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?
- а) четвертий ряд;
  - б) мінорний;
  - в) мажорний;
  - г) основний;
  - д) додатковий.
25. Як позначаються зменшенні септакорди лівої руки в нотному тексті?
- а) M3;
  - б) m;
  - в) U7;
  - г) U;
  - д) B.
26. Якому прийому гри міхом відповідає дане визначення: «Виконується швидким рівномірним чергуванням розжиму та зжиму»?
- а) тремоло;
  - б) рикошет;
  - в) вібрато;
  - г) пунктирний рух;
  - д) ривок.
27. Скільки лівих ременів для гри є в конструкції баяну та акордеону?
- а) жодного;
  - б) 1;
  - в) 2;
  - г) 3;
  - д) 4.
28. Назвіть, які ноти знаходяться в другому ряду правої клавіатури баяна?
- а) ре, фа, ля бемоль, до бемоль;
  - б) ля, до, мі бемоль, соль бемоль;
  - в) мі, соль, сі бемоль, ре бемоль;
  - г) сі, ре, фа, соль дієз;

д) до, мі бемоль, фа, ля.

29. Що є найхарактернішою ознакою баяну та акордеону, що визначає виражальну інтонаційність, яка наближує їх до емоційної чутливості людського голосу?

- а) співучість звучання;
- б) ведення міху;
- в) тембральне звучання;
- г) наявність регістрів;
- д) конструкція інструменту.

30. До якого музичного інструменту за фактурними можливостями наближається баян та акордеон?

- а) скрипки;
- б) фортепіано;
- в) органу;
- г) саксофону;
- д) трембіти.

31. Якому виду туше відповідає дане визначення: «Передує замахом пальця, кисті або того й іншого разом»?

- а) натиск;
- б) удар;
- в) поштовх;
- г) ковзання;
- д) жодному.

32. Як називається п'ятий ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) п'ятий ряд;
- б) септакордний;
- в) домінантсептакордний;
- г) мінорний;
- д) мажорний.

33. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Незв'язна гра. Частина тону, що звучить, може бути різною по тривалості, але не менше половини зазначеної тривалості (тобто час, який звучить, має бути, як мінімум, рівний тому, що не звучить)»?

- а) *Markato*;
- б) *Non legato*;
- в) *Staccato*;
- г) *Martele*;
- д) *Staccatissimo*.

34. Назвіть, які ноти знаходяться в третьому ряду правої клавіатури баяна?

- а) мі, соль, ля дієз, до дієз;
- б) сі, ре, мі дієз, соль дієз;
- в) ля, до, ре дієз, фа дієз;
- г) мі, соль, сі бемоль, ре бемоль.

35. Як називається шостий ряд лівої клавіатури в баяні або акордеоні?

- а) зменшених акордів;
- б) шостий ряд;
- в) септакордний;
- г) домінантсептакордний;
- д) додатковий.

36. До якого музичного інструменту за гнучкістю динамічної шкали наближається баян та акордеон?

- а) скрипки;
- б) фортепіано;
- в) органу;
- г) саксофону;
- д) трембіти.

37. Якому виду туше відповідає дане визначення: «Палець швидко занурює клавішу до упору і швидким кистьовим рухом відштовхується від неї»?

- а) натиск;
- б) удар;
- в) поштовх;
- г) ковзання;
- д) жодному.

38. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Вищий ступінь зв'язної гри»?

- а) Legatissimo;
- б) Legato;
- в) Portato;
- г) Tenuto;
- д) Detache.

39. До якого виду техніки належить акордова?

- а) акордової;
- б) крупної;
- в) складної;
- г) триголосної;
- д) базової.

40. Які з перелічених українських композиторів писали музику для баяну та акордеону?

- а) М.Чайкін, М.Різоль, І.Яшкевич;
- б) М.Лисенко, М.Леонтович, К.Стеценко;
- в) Ю.Щуровський, І.Беркович, Л.Лагодюк;
- г) Й.Бах, В.Моцарт, Л.Бетховен;
- д) П.Чайковський, М.Римський-Корсаков, М.Мусоргський.

41. Якому прийому гри міхом відповідає дане визначення: «Виконується рівномірним чергуванням ударів верхньою частиною міху та нижньою»?

- а) тремоло;
- б) рикошет;
- в) вібрато;
- г) пунктирний рух;
- д) ривок.

42. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Незв'язна, підкреслена гра. Виконується активним ударом пальця та ривком міха»?

- а) *Markato*;
- б) *Non legato*;
- в) *Staccato*;
- г) *Martele*;
- д) *Staccatissimo*.

43. З якого виду поліфонії краще починати вивчення поліфонічних творів на баяні або акордеоні?

- а) з надголосочної;
- б) з підголосочної;
- в) з одноголосочної;
- г) з двоголосочної;
- д) з імітаційної.

44. Якому прийому гри міхом відповідає дане визначення: «Виконується дрібними поштовхами впливаючи на міх, домогтися зміни інтенсивності подачі повітря в резонаторні отвори»?

- а) тремоло;
- б) рикошет;
- в) вібрато;
- г) пунктирний рух;
- д) ривок.

45. Якому основному штриху при грі на баяні або акордеоні відповідає дане визначення: «Витримуючи звуки точно у відповідності до заданої тривалості та сили динаміки»?

- а) Legatissimo;
- б) Legato;
- в) Portato;
- г) Tenuto;
- д) Detache.

46. Скільки єсть позицій при грі на правій клавіатурі баяну?

- а) 1;
- б) 2;
- в) 3.

47. Які основні види поліфонії?

- а) інвенція, fuga, прелюдія; канон;
- б) арія, менует, гавот, сарабанда, куранта;
- в) підголосочна, контрастна, імітаційна.

48. Які поліфонічні твори належать до імітаційного виду?

- а) канон, інвенція, fuga;
- б) пісня, танець, марш;
- в) менует, жига, гавот.

49. Що таке поліфонія?

- а) Поліфонія – це багатоголосся;
- б) Поліфонія – це багатоголосся, де дуже багато голосів;
- в) Поліфонія – це багатоголосся, де кожен голос розвивається самостійно.

50. Скільки октав в правій клавіатурі баяну?

- а) мала, 1, 2, 3;
- б) мала, 1, 2, 3, 4;
- в) мала, 1, 2, 3, 4, 5.



51. Граючи арпеджіо до мажор, в якій позиції знаходиться права рука баяніста?

- а) в першій;
- б) в другій;
- в) в третій.

52. Граючи арпеджіо соль мажор, в якій позиції знаходиться права рука баяніста?

- а) в першій;
- б) в другій;
- в) в третій.

53. За допомогою чого змінюється динаміка звуку на баяні?

- а) комплексного підходу;
- б) сили натискання клавіш;
- в) інтенсивності руху міху.

54. Зміна темпу – це

- а) агогіка;
- б) динаміка;
- в) прискорення чи сповільнення.

55. Виділити один з голосів в поліфонічній тканині

- а) неможливо;
- б) можливо за допомогою артикуляції;
- в) можливо за допомогою сили звуку.

56. На скільки етапів поділяється робота над музичним твором ?

- а) 3;
- б) 5;
- в) 2;
- г) 1;
- д) не поділяється.

57. Що означає «rubato» ?

- а) прискорення темпу;
- б) уповільнення темпу;
- в) ритмічно вільне виконання твору;
- г) невеликі відхилення темпу;
- д) жодної вірної відповіді.

58. Напрямок у інструментальній педагогіці в якому сенс полягає в багаторазовому повторенні пасажів та завченню твору?

- а) механічний;
- б) анатомо-психологічний;
- в) психо-технічний;
- г) психологічний;
- д) жодної вірної відповіді.

59. Цей вид техніки застосовується у всіх випадках, коли потрібен «щільний» звук і чіткість. Потрібна взаємодія всіх ланок руки.

- а) техніка *martellato*;
- б) перлинна техніка;
- в) техніка *leggiero*;
- г) техніка пальцевого *glissando*;
- д) жодної правильної відповіді.

60. Сонатна форма, це:

- а) невелика соната;
- б) форма музичного твору, заснована на розвитку трьох контрастних тем у різних тональностях;
- в) форма музичного твору, яка складається з трьох або чотирьох частин;
- г) музична форма, що складається із трьох основних розділів, де в першому розділі протиставляються головна й побічна теми, у другому ці теми розвиваються, у третьому повторюється експозиція з тональними (і, можливо, іншими) змінами;

д) форма музичного твору, заснована на розвитку однієї теми у різних тональностях.

61. В основі імітаційного виду поліфонії лежить:

- а) розвиток головного голосу;
- б) самостійний розвиток кожного голосу;
- в) послідовне проведення у різних голосах однієї мелодичної лінії;
- г) парне проведення голосів;
- д) контрастне проведення голосів.

62. Помірні темпи, це:

- а) *commodo, moderato, andantino*;
- б) *allegretto, adagio, vivacissimo*;
- в) *veloce, sempre, stretto*;
- г) *allargando, allegretto, grave*;
- д) *sempre, adagio, vivacissimo*.

63. При розучуванні твору, що допоможе швидше подолати технічні труднощі?

- а) знання життя та творчості композитора;
- б) гарна музична пам'ять;
- в) прослуховування у запису твору;
- г) вірна аплікатура;
- д) жодної вірної відповіді.

64. Прийоми техніки *martellato*, перлинної (*jeu perle*), *leggiero*, мелодичної, пальцеве *glissando* відносяться до:

- а) дрібної техніки;
- б) великої техніки;
- в) мелізму;
- г) гамоподібних вправ;
- д) жодної вірної відповіді.

65. Варіації, це:

- а) музична форма, у якій рефрен, чергуюсь з епізодами різного змісту, повторюється декілька разів;
- б) інструментальна п'єса;
- в) музичний твір, у якому основна тема зазнає різноманітних змін;
- г) форма музичного твору, заснована на розвитку трьох контрастних тем у різних тональностях;
- д) форма музичного твору, заснована на розвитку однієї теми у різних тональностях.

66. Розбір музичного тексту твору спрямований на:

- а) з'ясування деталей твору;
- б) охоплення твору в цілому;
- в) гру без зупинок, у темпі;
- г) одиничне прочитання тексту музичного твору;
- д) гру у повільному темпі, без зупинок.

67. Назвіть повільні темпи:

- а) *largo*, *grave*, *lento*;
- б) *andante*, *vivo*, *molto*;
- в) *adagio*, *presto*, *lento*;
- г) *grave*, *lento*, *vivo*;
- д) *presto*, *lento*, *vivace*.

68. На якому етапі відбувається детальна робота над текстом твору?

- а) 3;
- б) 5;
- в) 2;
- г) 1;
- д) жодної вірної відповіді.

69. Механізм який дозволяє музиканту організувати себе в темпі:

- а) камертон;
- б) тюнер;
- в) метроном;
- г) годинник;
- д) жодної вірної відповіді.

70. Що означає слово «уртекст»:

- а) відкоректований текст;
- б) оригінальний текст автора;
- в) текст без позначок темпу та штрихів;
- г) текст з позначками темпу та штрихів;
- д) жодної вірної відповіді.

71. Цей вид техніки створює в звуці враження дзвінкості, округлості. Пальці тут більш самостійні, так як їх сили достатньо для вилучення такої якості звуку. Його можна досягти чіпкими «хапальними» рухами ковзання пальців під долоню:

- а) техніка *martellato*;
- б) перлинна техніка;
- в) техніка *leggiero*;
- г) техніка пальцевого *glissando*;
- д) жодної правильної відповіді.

72. Назвіть види виконавської інструментальної техніки:

- а) фігураційна;
- б) гамоподібна;
- в) дрібна, фігураційна;
- г) дрібна, велика;
- д) жодної вірної відповіді.

73. Техніка в якій легкі удари менш закруглених пальців. Пальці як би злегка «поплескують» по клавішах легкими розмахами рухами:

- а) техніка *martellato*;
- б) перлинна техніка;
- в) техніка *leggiero*;
- г) техніка пальцевого *glissando*;
- д) жодної правильної відповіді.

74. Одночасне виконання ритмічних рисунків з різним поділом метричної долі:

- а) поліладовість;
- б) поліметрія;
- в) поліритмія;
- г) пунктирний ритм;
- д) жодної правильної відповіді.

75. Назвіть терміни, що використовують для сповільнення темпу:

- а) *stretto*, *ritenuto*, *animando*;
- б) *allargando*, *sempre*, *grave*;
- в) *rallentando*, *slentando*, *ritenuto*;
- г) *adagio*, *presto*, *lento*;
- д) *presto*, *lento*, *vivace*.

76. Етюд, це:

- а) музичній твір у вільній формі;
- б) вправа для розвитку виконавської (головним чином інструментальної) техніки;
- в) лірична п'єса;
- г) вид фактури, який полягає в одночасному виконанні кількох самостійних мелодичних ліній (голосів);
- д) тип багатоголосся.

77. Техніка в якій не вимагається виразності кожної ноти. Основним завданням є прагнення до останньої ноти пасажу, що створює враження *glissando*. Для такої техніки застосовують ковзання пальців по клавішах без підйому і розмаху:

- а) техніка martellato;
- б) перлинна техніка;
- в) техніка leggiero;
- г) техніка пальцевого glissando;
- д) жодної правильної відповіді.

78. Одночасне виконання різних розмірів у творі:

- а) поліладовість;
- б) поліметрія;
- в) поліритмія;
- г) пунктирний ритм;
- д) жодної правильної відповіді.

### **Формат закритого типу з множинним вибором**

79. Визначте повільні темпи:

- а) Largo;
- б) Allegretto;
- в) Vivace;
- г) Lento;
- д) Adagio.

80. Визначте акорди, які розташовані у лівій клавіатурі баяну та акордеону:

- а) мінорні;
- б) мажорні;
- в) квінтсекстакордні;
- г) домінантсептакордні;
- д) терцквартакордні.

81. Визначте позначення тихої динаміки:

- а) ff;
- б) mP;
- в) f;

- г) Р;
- д) РР.

82. До основних частин в пристрої баяну або акордеону відносять:

- а) корпус;
- б) гриф;
- в) міх;
- г) педаль;
- д) ремені.

83. Визначте, які ряди відносяться до лівої клавіатури баяну або акордеону?

- а) основний ряд;
- б) мінорний ряд;
- в) допоміжний ряд;
- г) крайній ряд;
- д) мажорний ряд.

84. Які ноти знаходяться в першому ряду правої клавіатури баяна?

- а) фа дієз;
- б) соль дієз;
- в) ля;
- г) сі бемоль;
- д) до.

85. До основних позначень лівої клавіатури баяну або акордеону в нотах відносять:

- а) А;
- б) Б;
- в) В;
- г) М;
- д) 7.



86. Які з перелічених українських композиторів писали музику для баяну та акордеону?

- а) М.Чайкін;
- б) М.Лисенко;
- в) М.Різоль;
- г) Й.Бах;
- д) І.Яшкевич.

87. До основних видів поліфонії відносять:

- а) підголосочна;
- б) контрастна;
- в) імпровізаційна;
- г) варіаційна;
- д) імітаційна.

88. До основних видів туше при грі на баяні або акордеоні відносять:

- а) ковзання;
- б) відскок;
- в) поштовх;
- г) удар;
- д) натиск;

89. До основних прийомів гри міхом на баяні або акордеоні відносять:

- а) ривок;
- б) пунктирний рух;
- в) піцикато;
- г) вібрато;
- д) рикошет;
- ж) тремоло.

90. До основних етапів утворення звуку при грі на баяні або акордеоні відносять:

- а) атака звуку;
- б) стаціонарна його частина;

- в) розкриття звуку;
- г) закінчення звуку;
- д) зняття звуку.

91. Грати на баяні або акордеоні можна:

- а) сидячи;
- б) бігаючи;
- в) стоячи;
- г) стрибаючи;
- д) рухаючись.

92. Визначте основні функції лівої руки в баяні або акордеоні:

- а) стискає міх;
- б) натискає клавіші;
- в) розтискає міх;
- г) регулює темп;
- д) пересувається уздовж клавіатури.

93. Визначте основні види стрибків руки при грі на баяні або акордеоні:

- а) стрибок плечем;
- б) стрибок пальцем;
- в) стрибок коліном;
- г) стрибок пензлем;
- д) стрибок передпліччям.

94. До основних етапів утворення звуку при грі на баяні або акордеоні відносять:

- а) атака звуку;
- б) стаціонарна його частина;
- в) розкриття звуку;
- г) закінчення звуку;
- д) зняття звуку.

### Формат відкритого типу з простою відповіддю

95. Ліва рука баяніста або акордеоніста керує \_\_\_\_\_, фізичне навантаження на яку у грі надзвичайно велике.
96. Основними прийомами гри \_\_\_\_\_ являються розжим та сжим.
97. Гра етюдів є необхідним матеріалом для розвитку \_\_\_\_\_ баяніста або акордеоніста.
98. Обумовлений конкретним образним змістом характер звучання, що отримується в результаті певної артикуляції називається \_\_\_\_\_.
99. Найбільш зручний вибір пальців при грі на музичному інструменті називається \_\_\_\_\_.
100. Аргентинський композитор \_\_\_\_\_ написав відомий твір «Лібертанго».
101. Сполучення крещендо з димінуендо у звуці, який триває, називається \_\_\_\_\_.
102. У нотах для акордеона \_\_\_\_\_ позначаються над нотним станом крапками у колі, розділеному на три частини.
103. При засвоєнні правої й лівої клавіатури необхідно розвивати навички слухо-рухової \_\_\_\_\_, яка дозволяє грати без візуального контролю за клавіатурою.
104. Виділення звука на тлі інших за умов повного збереження його тривалості називається \_\_\_\_\_.
105. Дихання баяну або акордеону, їх легені – це \_\_\_\_\_.
106. Поєднання різних штрихів з частим їх чергуванням називається \_\_\_\_\_ штрихами.

### Формат тестових питань на встановлення відповідності

107. Установіть відповідність між тональністю та ключовими знаками, які вона має:

- |               |     |
|---------------|-----|
| а) До мажор   | —   |
| б) Соль мажор | фа# |

в) Ре мажор	фа# до#
г) Ля мажор	фа# до# соль#
д) Сі мінор	фа# до#
	фа# до# соль# ре#
	фа#

108. Установіть відповідність між назвами штрихів та їх позначеннями:

а) legato	зв'язно;
б) staccato	уривчасто;
в) non legato	не зв'язно;
г) marcato	виділяючи;
	перенесення;
	дуже уривчасто.

109. Установіть відповідність між тональністю та ключовими знаками, які вона має:

а) Фа мажор	сі бемоль
б) Сі бемоль мажор	сі бемоль мі бемоль
в) Мі бемоль мажор	сі бемоль мі бемоль ля бемоль
г) Ля бемоль мажор	сі бемоль мі бемоль ля бемоль ре бемоль
д) Ре мінор	сі бемоль
	сі бемоль мі бемоль
	сі бемоль мі бемоль ля бемоль ре бемоль

110. Установіть відповідність між позначеннями динаміки та їх назвами:

а) mf	не дуже голосно;
б) mp	не дуже тихо;
в) f	голосно;
г) sf	раптове посилення;
д) ff	дуже голосно;
	дуже тихо;
	посилуючи.

111. Установіть відповідність між позначеннями динаміки та їх назвами:

- |               |                    |
|---------------|--------------------|
| а) crescendo  | посилюючи;         |
| б) piu forte  | голосніше;         |
| в) diminuendo | послаблюючи;       |
| г) sforzando  | раптове посилення; |
|               | послаблюючи;       |
|               | згасаючи;          |

## СЛОВНИК КЛЮЧОВИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ

### А

**Агогіка** – (від гр. *agoge* – веду, рухаю) – незначні відхилення (уповільнення або прискорення) від темпу та метру, які мають місце під час виконання і підпорядковуються завданням створення художнього образу. А. може визначатись автором або виникати залежно від художнього задуму та інтуїції виконавця.

**Акомпанемент** – (фр. *accompagnement* – супровід) – музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору. Виконується на фортепіано, акордеоні, баяні, гітарі та інших інструментах, а також інструментальним, вокальним ансамблем, хором, оркестром. Виконавець А.- акомпаніатор, виконувати А.- акомпанувати.

**Акорд** – (іт. *accordo* - узгодженість, злагода) - сукупність кількох (не менше трьох) різних за висотою звуків, що звучать одночасно. Найбільш поширеним є А. терцевої побудови, складові звуки якого розташовані (або можуть бути розташованими) за терціями. А.терцевої побудови, який складається з трьох звуків, зветься тризвук (1), з чотирьох - септакорд (2), з п'яти - нонакорд (3), з шести - ундецимакорд (4). Кожний звук акорду має свою назву: нижній - основний тон, або прима (позначається цифрою 1). Решта звуків розташовується терціями вгору і зветься - терцевий тон (терція) - (3), квінтовий тон (квінта) - (5), септимовий тон (септима) - (7), ноновий тон (нона) - (9). Кожний звук А. можна перенести в іншу октаву, подвоїти, потроїти і т. ін. При цьому А. зберігає свою назву,крім тих випадків, коли основний тон переходить в середній або верхній голос (див. Обернення акорду). А. терцевої побудови є основним складником гармонії.

**Акордеон** (фр. *accordéon*, нім. *akkordeon*, від *akkord* – акорд, співзвучність) – різновид хроматичної гармоніки: має дві клавіатури - кнопкову (з готовими акордами) для лівої руки та фортепіанну (з клавішами) - для правої. Це є характерною ознакою А., що відрізняє його від інших видів

гармоніки (зокрема, баяна). Наявність перемикачів регістрів дозволяє змінювати тембри інструмента та подвоювати звуки в октаву та унісон. Застосовується як сольний та акомпануючий інструмент, а також входить до складу різних естрадних ансамблів.

**Акордовий звук** – звук, що входить до складу акорду. А.з. є звуки будь-якого співзвуччя, які можна розташувати терціями, а в акордах нетерцевої побудови (наприклад, квартової) – у визначеному порядку. В разі відсутності чіткої системи побудови акордів різниці між акордовими і позаакордовими звуками немає.

**Акцент** – (від лат. *accentus* – наголос) – виділення окремого звука або акорду за допомогою його динамічного або агогічного підсилення. Позначається у нотопису знаками: *V*, *>*, *sf* (від іт. *sforzando* – раптовий наголос).

**Акцентуація** – виділення звуку серед оточуючих: агогічне (тривалісною масою); динамічне (гучне: філіруванням, маркатністю, сфорцандністю); гармонічне (акордом, дисонансом); інтонаційне (контрастом висоти).

**Апшерцепція** – всебічна обізнаність, компетентність в словнику даного виду діяльності, зокрема – в організації та прийомах звуковимовлення на музичних інструментах, включаючи вокал, хор і оркестр; сприяє взаємопозиченню засобів і прийомів суміжних сфер виконавського мистецтва, з метою подальшого розвитку техніки вираження і досягнення емоційно-образного змісту у виконанні музичних творів.

**Амплітуда** – (від лат. *amplitudo* – величина, об'єм) – величина відхилення вібратора від положення рівноваги. Від А. залежить сила звуку, яку людина суб'єктивно сприймає як гучність. Чим більша А. коливань, тим сильніше звук, тим гучнішим він сприймається.

**Аналіз музичних творів** – 1. Наукове дослідження музичних творів - їх змісту, стилю, форми, музичної мови та її елементів тощо як єдиного

цілого. 2. Назва предмету в навчальних планах спеціальних закладів, введеного замість аналізу музичних форм.

**Анотація** – (лат. *annotatio* – зауваження) – короткий виклад змісту музичного твору, який включає: повну назву твору; відомості про авторів музики і літературного тексту; жанр, форму, фактуру, тональність, темп, метр, ритмічні особливості, динаміку, звуковедення та голосоведення, склад виконавців, діапазон, теситуру тощо. В музично-педагогічних навчальних закладах замість А. використовується цілісний художньо-педагогічний розбір твору, який розглядає, крім згаданих компонентів А., його психолого-педагогічний аспект. Це дає можливість визначити комплекс засобів, необхідних для розкриття ідейно-художнього змісту твору та реалізації його педагогічного потенціалу.

**Аранжування** – (фр. *arranger* – упорядковувати) – 1. Перекладання музичного твору для іншого складу виконавців. 2. Обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу з супроводом. 3. Полегшений виклад музичного твору для виконання на тому ж інструменті. 4. В джазовій музиці – пов'язані з імпровізаційним стилем музикування гармонічні, фактурні зміни, які музиканти вносять в твір під час виконання. 5. В популярній музиці – створення інструментального супроводу до мелодії пісні для різного складу виконавців.

**Арпеджіо** – арпеджо (іт. *arpeggio*, від *arpeggiare* – грати на арфі) – послідовне виконання звуків акорду за чергою у висхідному або низхідному (дуже рідко) русі. В нотопису позначається вертикальною хвилеподібною лінією перед кожним акордом.

**Артикуляція** – (лат. *articulatio* – розчленування, від *articulo* – членувати, розчленовано вимовляти) – 1. Спосіб виконання звуків під час співу або гри на музичному інструменті. Існує три види А.: зв'язану (*legato*), роздільну (*non legato*), і коротку (*staccato*) з великою кількістю градацій в кожному виді. В нотопису А. передається за допомогою слів (*legato*, *non legato*, *legatissimo*, *pizzicato*, *tenuto*, *portato*, *staccatissimo*, *legato secco*,



glissando, portamento тощо) або відповідними графічними позначками - лігами, крапками, рисками, акцентами і.т.д .

**Артистизм** – два аспекти комунікативного самовираження і психічного взаємospілкування музиканта зі слухацькою аудиторією; зовнішня театральність і глибинна змістовність музикування на сцені.

**Атакувальні штрихи** – група штрихів, що характеризують початок звуку: м'який (деташе); твердий (маркато); різко підкреслений (сфорцандо) при будь-якій гучності.

## **Б**

**Бас** – (іт.basso - низький) – 1. Низький чоловічий голос значної сили та насиченого тембру. Розрізняють Б. – кантанте (високий, співучий), центральний Б. та Б. – профундо (дуже низький). В оперній практиці зустрічається характерний або комічний Б. (basso buffo). Загальний діапазон від F до f2. В хорових колективах особливу групу складають Б. – октавісти, з діапазоном від A1 до c1. Записується в басовому ключі. 2. Духовий мідний музичний інструмент. В симфонічному оркестрі застосовується Б.-туба прямокутної форми, в духовому – Б.-гелікон in D та in Es. 3. Найнижчий звук акорду, інакше басова основа. 4. Нижній голос в багатоголосному хоровому творі.

**Баян** – музичний інструмент, язичковий, клавiшно-пневматичний; удосконалений різновид гармоніки з хроматичним звукорядом із кнопковою клавіатурою для виконання мелодії та басо-акордового акомпанементу.

## **В**

**Варіантний принцип підходу** – до технічного опанування музичним твором, наприклад: деталізація лінійного мікро структурного інтонування в голосах; метод цезури (опанування попереджуючої слухо-моторної уваги шляхом детального аплікатурно-інтонаційного уявлення кожного короткого епізоду в штучних паузах поміж ними, щоб навчитись стабільності гри, треба навчитись зупинятись свідомо, згодом цезури зменшуються, епізоди збільшуються, а слухо-моторна та інтонаційна уваги об'єднуються в цілісний

процес); безперервне, максимально виразне програвання музичного твору в повільному темпі; прискорення темпу до потрібного з метою активізації технічної вправності, здобуття автоматизму рухів; зменшення темпу до дуже повільного як засіб активізації логічного мислення; гра «міцними» пальцями, гра легким, «політним» рухами тощо, цілісне виконання перед мікрофоном з метою досягнення концертної форми в умовах необхідної стабільності й максимуму зосередження уваги на естраді.

**Виконавська творчість** – створення реального музичного художнього образу на матеріалі даних музичного твору та уявлюваного композиторського задуму, виконавських виражальних засобів інтерпретаторського мислення та театральності публічного представлення.

**Виконавський слух** – включає три параметри слухання: горизонтальне (уявне, внутрішнє, слухо-моторне, попереджуваче, контролююче коригуюче); багатоплощинне (чуття паралельних компонентів фактури, оркестрових, хорових партій, оточуючого середовища, акустики залу, в якому виконується твір); фонічне (вертикальна перспектива співвідношення гучності, звучання фактури музичного твору, основного рельєфу крайніх голосів, допоміжних зв'язуючих підголосків, гармонічних звуків, звучної тиші м'яких закінчень та початків мотивів і фраз, тиші в паузах і цезурах – в музиці з гомофонним викладом, а також фонічної перспективи, що досягається артикуляційно-штриховими засобами у поліфонії).

**Виконавський тонус** – процес модифікуючого емоційного переживання виконавцем процесу звучання, адекватного розгортанню художньо-образної системи під час виконання музичного твору. Розрізняють емоційний тонус виконавця і тонус реального звучання, які повинні бути адекватними під час виконання музичного твору. На формування виконавського тону впливають: тембр, темпо-метро-ритм, динаміка, агогіка, артикуляція, танцювальність у певному жанрі, різнохарактерна маршевість, урочистість, ліризм тощо, а також звернення до поетичного слова, асоціація, театралізація процесу виконання музичного твору,

порівняння розгортання музично-образної системи музичного твору з театральною дією.

**Вібрато** – поживлення виразності звучання шляхом активізації коливань звучності, висоти й тембру.

**Вокалізація** – виконання мелодії. Вспівування тону в тон у контексті з логікою розгортання мелодичної горизонтальної структури музичного твору.

**Вправа** – 1. Музичний твір, призначений для навчальних занять з техніки співу або гри на музичному інструменті. 2. Багаторазове повторення В. (1) в процесі навчання.

## Г

**Га́ма** – у музиці – частина звукоряду в межах октави, де ступені ладу розташовані послідовно один за одним у висхідному або низхідному порядку. Гама поширюється на інші октави. Існують діатонічні (з 7-ми звуків), хроматичні (з 12-ти звуків), пентатонічні (з 5-ти звуків) та інші гами. У навчальному процесі гами використовують як вправи для технічного удосконалення музикантів-виконавців.

**Гармонія** – 1) одночасне звучання – співзвуччя декількох тонів (акорд); 2) зв'язки всередині акордових послідовностей; 3) наука про закони співвідношення акордів; 4) "вертикальний" (гармонійний) аспект музичної композиції, що взаємодіє з її "горизонтальним" (мелодійним) аспектом.

**Гомофонія** – тип музичної фактури, при якому є мелодійна лінія і гармонійний її супровід.

**Гриф** – (нім. Griff - ручка, держак) – 1. У струнних інструментів – спеціальна пластинка з дерева або пластмаси, над якою натягнуті струни. У деяких інструментів Г. поділений на лади. Притискаючи струни до Г., виконавець скорочує або подовжує довжину вібратора - струни і цим змінює висоту звука. 2. У баяна, гармоніки, акордеона – деталь корпусу, до якої прикріплена клавіатура для гри правою рукою. 3. У мідних духових мундштучних інструментів – вузол вентильного механізму. 4. У

електромузичних інструментів – контактна планка, на яку виконавець натискає пальцями і, змінюючи напруження, видобуває звуки різної висоти.

## Д

**Динаміка** – сила звучання голосу чи музики. Для визначення ступеня гучності існують динамічні відтінки: фортіссімо, форте, мецо-форте, мецо-піано, піаніссімо, підсилення звуку – крещендо, послаблення звуку – дімінуендо, різкий контраст гучного звуку – сфорцандо.

**Дієз** – (від гр. *diesis* – півтон) – знак, який вказує на підвищення ступеня звукоряду на півтон. В буквеному позначенні- склад іs.

**Додаткові лінійки** – короткі лінійки, які поміщаються вище або нижче нотного стану для позначення звуків, що знаходяться вище або нижче діапазону, визначеного нотним станом.

**Домінантсептакорд** – септакорд, побудований на V ступені мажору і гармонічного мінору. Складається з мажорного тризвуку та малої терції згори.

**Драматургія музичного твору** – комплекс усіх засобів музичного вираження в процес динамічного реалізуючого музично-виконавського втілення.

## Е

**Етюд** – (фр. *etude* вивчення) – 1. Інструктивна вправа для розвитку виконавської (переважно інструментальної) техніки. (М.Клементі, Р.Крейцера, К.Черні та ін.). 2. Високохудожні концертні п'єси (Е. для фортепіано Б.Бартока, Й.Брамса, М.Лисенка, Ф.Ліста, Н.Паганіні, Ф.Шопена та ін., Симфонічні Е.' Р.Шумана та ін.).

## Ж

**Жанр** – вид музичного твору, що історично склався в зв'язку з певним життєвим призначенням і умовами виконання та має відповідний зміст.

**Жанр музичний** – (фр. *genre* - рід, вид, тип, манера) – багатозначне поняття, яке характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, виходячи з їх походження, умов виконання, сприймання та інших

ознак (зміст, структура, засоби виразності, склад виконавців тощо). Поняття Ж.м. використовується в різних аспектах (широкому – оперний Ж., симфонічний Ж., камерний Ж. і т.д.; вузькому – велика опера, комічна опера, лірична опера, музична драма і т.д.; симфонія, камерна симфонія, сюїта; увертюра; симфонічна поема; соната, квартет і т.д.; арія, аріозо, каватина, романс, пісня і т.д.). Склад виконавців і спосіб виконання визначають найпоширеніший поділ Ж. на вокальний та інструментальний, які, своєю чергою, диференціюються за дрібнішими ознаками.

### **З**

**Засоби розвитку музичних даних виконавця** – транспонування, читання з аркуша, гра на слух, імпровізація (композиторська і виконавська).

**Затримання** – один або кілька звуків акорду, які тягнуться в той час, як інші голоси переходять в новий акорд; затримання зазвичай дисонують з новим акордом і потім вирішуються в нього.

**Звук** – 1. Найменший структурний елемент музики. 2. Фізичне явище, що виникає внаслідок механічних коливань пружного тіла – вібратора (струни, натягнутої шкіри, повітряного стовпа тощо) з діапазоном частот від 16 до 20 тис. коливань на секунду (гц), що сприймає слух людини. 3., який має висоту, силу, тривалість і тембр та охоплює діапазон частот від 16 до 4500 гц, зветься музичним. Більш високі звуки входять до його складу як обертони. 3. Відчуття, яке виникає у свідомості людини внаслідок сприйняття звукових коливань. Зокрема, гучність має бути вище рівня шуму, але не перевищувати болювого порогу (140 - 150 дб); тривалість не може бути коротшою за 0,015 - 0,02 сек; тембр практично не має фізіологічних обмежень. Окремі 3. не мають виражального значення, але набувають його за умови об'єднання в звукову систему та включення до музичної тканини.

**Зв'язно-роздільне звучання** – поєднання легато з мор тато (підкреслюванням тонів) – деташе маркато або сфорцандо.

**Змістовність технічних прийомів** – визначається смисловим інтонуванням, завдяки чому технічний прийом стає комплексним.

## **І**

**Імітація** – 1) наслідування взагалі; 2) повторення музичної теми одним із голосів безпосередньо слідом за іншим голосом.

**Імітаційна поліфонія** – багатоголосся, оперте на імітації тематичного матеріалу.

**Імпровізація** – мистецтво спонтанного створення або інтерпретації музики (на відміну від точного проходження заздалегідь записаному тексту).

**Інтервал** – музичне та математичне (акустичне) відстань між двома тонами. Інтервали можуть бути мелодійними, коли тони беруться по черзі, і гармонійними, коли тони звучать одночасно.

**Інтерпретація** – (лат. interpretatio - тлумачення) – художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, яка залежить від задуму автора та його індивідуальних особливостей, принципів школи або напрямку, до яких належить виконавець. Теорія музичної І. складається з другої половини ХІХ ст. як галузь музикознавства.

**Інтерпретація інструментальними художніми засобами** – застосування виражальних засобів даного інструмента до передачі суті задуму композитора темброво-фактурними, теситурними, динамічними і артикуляційно-штриховими засобами даного інструмента.

**Інтоніяція** – 1) ступінь відносної акустичної точності, з якою звуки відтворюються солістом або ансамблем (вокальним або інструментальним); 2) початковий мелодійний мотив середньовічних формул псалмодірованія (виконання псалмів мелодійним речитативом).

## **К**

**Каденція** – фінальний гармонійний або мелодійний зворот, який завершує музичний твір.

**Кантилена** – твір наспівного характеру.

**Клавіатура** – (нім. Klaviatur, від лат. clavis – ключ) – система важелів для видобування звуку на фортепіано, органі, акордеоні, клавесині,

клавікорді, баяні та інших клавішних інструментах. Найбільш поширені два типи К. – кнопкова(баян) та пластинчаста (фортепіано).

**Класифікація типів темпераменту музикантів** – «розумовий», імпульсивно-романтичний, конструктивний, артистичний, пластичний, захоплюваний, бійцівський, ліричний, пасивний, аморфний, чутливий, вулканічний, інертний, сумбурний, боязкий.

**Ключові знаки** – бемоль і дієз, що виставляються на початку кожного нотного стану, на якому записується музика, і вказують на тональність: наприклад, один дієз при ключі відноситься до тональностям соль мажор і мі мінор, один бемоль позначає тональності фа-мажор і ре-мінор.

**Кода** – заключний розділ музичної композиції, іноді розвиває заключний каданс. Коду сприяє завершеності твору; в деяких випадках в ній досягається його головна кульмінація.

**Концертмейстер** – 1) перша скрипка в оркестрі: цей виконавець грає сольні фрагменти партитури і при необхідності замінює диригента; 2) музикант, який очолює групу інструментів оркестру; 3) піаніст, розучують твір (партію) з вокалістами, інструменталістами, артистами балету і виступає з ними на концертах.

## Л

**Лад** – певна організація звуків відносно головного – тоніки. Лад буває мажорний (з веселим відтінком) або мінорний (з сумним відтінком).

**Лінеарність** – неадекватність визначення мелодичної горизонталі, що у виконавстві розвивається переважно не за принципом «прямої лінії», а по гнучкій, логічній стежині.

**Леджієро** – «чисте легато» (акордеон не або баянне), що має єдиний характер чистої зв'язаності. Принцип дії полягає у «відсіканні» кожним пальцем звучання попереднього звуку.

## М

**Марш** (італ. *marcia*, нім. *marschmusik*, фр. *marche*, дослівно – ходіння, рух) – музичний жанр, мелодія, що має енергійний, чіткий ритм і такт,

призначений для супроводження пересування людей в чіткому, синхронному темпі.

**Мелізм** – одна нота або група нот, які записуються дрібним шрифтом і додаються до основної мелодії з метою її “розцвічування”, “прикраси”.

**Мелодія** – одноголосно виражена музична думка; основний елемент музики. Мелодія буває весела, радісна, скорботна, сумна, сильна, мужня, ніжна, лірична.

**Метод** – (від гр. *methdos* – спосіб пізнання, шлях дослідження) – шлях і спосіб досягнення визначеної мети, сукупність прийомів та операцій освоєння дійсності, зумовлених закономірностями об’єкта і особливостями суб’єкта пізнання. Вибір М. має велике значення, як у музичному навчанні та виконавстві, так і у музикознавчій науці й музичній педагогіці.

**Метр** – ритмічна форма, що складається з чергування ударних і ненаголошених (сильних і слабкіших) доль, подібно до стопи в поезії. Основні типи: дводольний метр (з однією ударною і однією ненаголошеною часткою в такті) і тридольний метр (з однією ударною і двома ненаголошеними долями в такті).

**Метричність** – у виконанні: акцентне підкреслення рівномірної пульсації.

**Метроном** – прилад, за звуковими сигналами якого відраховують більші чи менші проміжки часу. Сконструйований у 1816 р. Й.Мельцелем. Служить для встановлення темпу як швидкої чи повільнішої метричної пульсації в музиці.

**Мобільні виражальні засоби** – виконавські засоби виразного інтонування, інтерпретації та творчої імпровізаційності озвучуваного втілення музичного твору: динаміка, артикуляція, штрихи, темпо-метро-ритміка, агогіка, темброва експресія.

**Мотив** – коротка мелодико-ритмічна фігура, найменша самостійна одиниця музичної форми твору.

**Н**



**Нота** – (іт. nota - знак, замітка) – знак, який застосовується для запису музичних звуків і позначає їх висотне положення на нотоносці та тривалість. За тривалістю Н. поділяються на бревіс (подвійна ціла), цілі, половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті, тридцять другі, шістдесят четверті і т.д., відрізняючись написанням.

**Нотний запис** – європейська система нотації, яка існує з XVII ст. і включає такі основні елементи: нотний стан (нотносець) з п'яти паралельних горизонтальних ліній для розміщення різноманітних знаків нотопису. Основний знак – Нота, яка має вигляд незатушованого ( ціла, половинна ) або затушованого (четвертна, восьма і т. д.) овалу. Тривалості, менші за четвертну, позначаються хвостиками ( флажками) або в'язками ( ребрами), які додаються до штилів – вертикальних рисок, що показують звуки, за тривалістю коротші цілої. Зміна тривалості звучання ноти на  $1/2$  чи  $1/2+1/4$  позначається крапкою. Перерви в звучанні позначаються паузами, еквівалентними тривалостям нот. Звуковисотне положення записаних звуків фіксується за допомогою ключів, а його зміни - знаками альтерації, які діють в межах всього твору або однієї ноти. Кількість часових долей в такті позначається знаками розміру, а тактові риси відокремлюють один такт від іншого.

**Нотний стан** – система паралельних горизонтальних ліній для записування звуків спеціальними знаками - Нотами. Н.с. з чотирьох ліній винайшов Гвідо д'Ареццо (XI ст.). В сучасній практиці застосовується Н.с. з п'яти основних ліній та необхідної кількості додаткових над і під Н.с. Ноти записують на лінійках, між лінійками та під ними. На Н.с. також розміщується Ключ, Розмір, Знакиальтерації, паузи тощо. Для записування багатоголосної музики використовуються знаки аколади, партитура, клавір тощо.

## О

**Образ музичний** – узагальнене віддзеркалення в музиці явищ дійсності і духовного світу людини, де засобами музики через одиничне, конкретне

типизується загальне, суттєве. О.м. є основним носієм художнього змісту твору. О.м. розкривається через виклад музичної теми, її розвиток, варіювання, доповнення тощо. У великих музичних творах О.м. виступає як складна художньо - емоційна система, яка забезпечує втілення змісту твору.

## **П**

**Пауза** – термін вживається для позначення як власне паузи – перерви у звучанні, так і знаків, її розпорядчих.

**П'єса** (фр. *piese* шматок) – невеликий за обсягом сольний або ансамблевий завершений музичний твір.

**Пісенність музичного виконання** – специфічна сутність музики як процесуального мистецтва, що існує в часовому просторі (вимірі).один із факторів етнокультури, національної ментальності виконавства. Діє відкрито – у пісенному музичному матеріалі та підтекстово – в будь-якому іншому.

**Позиція аплікатурна** – розміщення руки на клавіатурі, прикметою якого є незмінюване положення першого пальця.

**Поліфонія** (від грец. *Poly* – багато і *phone* – звук) – вид багатоголосся, у якому окремі мелодії, або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та незбігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін. Поліфонію поділяють на типи: 1) підголоскова поліфонія, при якій разом з основною мелодією звучать її підголоски, тобто її варіанти; 2) імітаційна поліфонія, при якій основна тема звучить спочатку в одному голосі, а потім, можливо, зі змінами, з'являється в інших голосах (при цьому основних тем може бути декілька). Форма, в якій тема повторюється без змін, називається канонем. Найрозвиненішої форми імітаційної поліфонії досягається в фугах; 3) контрастно-тематична поліфонія, при якій одночасно звучать різні мелодії.

**Постановка** – динамічний процес пристосування організму до гри на музичному інструменті.

**Принцип ланцюжка** – прийом віртуозної пасажної техніки в процесі дидактичного триразового повторювання секцій пасажу, масштабом у 4-6 звуків. Позначена секція поступово рухається вперед до кінця обраного пасажу, який нарешті, виконується у повільному, середньому та швидкому темпах, так само, як і кожна окрема секція. Цей метод не залишає так званих «білих плям» в руховому процесі. Застосовується у винятково складних пасажах, але користь його розповсюджується на всю пасажну техніку.

**Прийом бісерної техніки гри** – поєднання чіткого удару (поштовху, щипка) на тлі зв'язного руху мелодії.

**Пунктирний ритм** – ритмічний малюнок, що утвориться збільшенням частки на половину тривалості за рахунок зменшення вдвічі наступної більше слабкої частки. Позначається крапкою праворуч від ноти.

**Р**

**Регістр** – певна частина звукоряду. Розрізняють 3 реєстри — верхній, середній і нижній.

**Репертуар** – (фр. repertoire – перелік, список) – 1. Сукупність творів, які виконують окремі виконавці або колективи, а також призначених для виконання солістами чи певними складами виконавців. 2. Перелік музичних творів, які знає і може виконувати певний виконавець, ансамбль чи колектив (хор, оркестр тощо).

**Репетиції** – швидке повторення одного й того самого звуку. Наслідують тремоло струнно-щипкових інструментів, на фортепіано застосовується як спеціальний віртуозний і звуковий ефект.

**Ритм** – (гр. rithmos – розміреність) – 1. Рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у їх відповідній послідовності, періодичним рівномірним членуванням звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо. 2. Один з трьох основних елементів музики, поряд з мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз., не пов'язана з їх висотним положенням. Засобом вимірювання Р. є метр.

## С

**Секвенція** – повторення мотиву або фрази на іншому висотному рівні.

**Скерцо** – п'єса або частина циклу у швидкому темпі.

**Стилізація** – свідомо підкреслене наслідування зовнішніх рис та особливостей чужого стилю чи творчої манери.

## Т

**Такт** – (від лат. *tactus* – дотик) – одиниця музичного метру, утворена чергуванням різних за силою наголосів. Т. бувають прості (дво- і тридольні) та складні (з двох і більше простих). Розмір Т. позначається на початку твору на нотному стані, а в разі зміни метру перед новим тактом. Звичайно Т. починається з головної, найбільш наголошеної долі; межі Т. фіксуються у запису за допомогою тактової риски. Записуючи твори, які не поділяються на Т., тактовими рисками поділяють суміжні музичні фрази та побудови.

**Тема** – основна мелодійна думка твору; часто термін вживається для позначення головної теми фуги і інших поліфонічних твори, а також головної партії в сонатної формі.

**Тембр** – (фр. *tembr*) – забарвлення звуку; одна з ознак музичного звуку поряд з висотою, силою і тривалістю. За Т. можливо відрізнити звуки однакової висоти і сили, виконані на різних інструментах, різними голосами або видобуті різними способами чи штрихами. Т. залежить від форми коливань джерела звуку і визначається кількістю та інтенсивністю обертонів, які утворюють гармонічний ряд. Т. співацького голосу залежить від наявності в його спектрі відповідних формант, а також вібрато. Певною мірою на Т. впливають матеріал вібратора, спосіб звуковидобування, форма резонаторів, а також акустичні якості середовища, де виникає і поширюється звук. Т. – важливий засіб музичної виразності, зміни Т. – один з факторів музичної виразності та драматургії. Особливим напрямком застосування Т. є сонорика.

**Темп** – (від лат. *tempus* – час) – швидкість розгортання музичної тканини твору, яке визначається числом метричних долей в процесі

виконання музики за одиницю часу. Точний розмір Т. визначається за допомогою метроному, а основний Т. твору – за допомогою спеціальних термінів італійською мовою. Назви Т. також визначають характер руху (*allegro, vivo, vivace, adagio, largo, moderato, andante* і т.д.). Серед словесних вказівок є позначення змін Т.: поступового уповільнення (*rallentando, ritardando* і т. ін.), прискорення (*accelerando, stringendo* і т. ін.) тощо. В джазовій музиці застосовуються терміни англійською мовою: *fast* – швидко, *medium* – помірно, *slow* – повільно, *double time* – вдвічі швидше, *half time* – вдвічі повільніше. Протягом усієї джазової п'єси звичайно витримується єдиний проголошений Т.

**Темпоритм** – поняття, що характеризує руховий аспект виконання: вибір швидкості, стійке або мінливе її дотримання, масштаб, силу і характер темпових відтінків, а також силу метричної акцентуації.

**Техніка** – (від грец. *техне* – «майстерність, мистецтво») – система музично-виразних засобів, які служать виконавцеві для втілення художнього задуму твору.

**Тон** – (від гр. *tonos* - наголос) – 1. Звук, який має визначену висоту. 2. В музичній акустиці - найменший елемент спектру складного звуку, утворений коливальними рухами: частковий Т., аліквотний Т., обертон, унтертон. 3. Поряд з півтоном інтервал, який є мірою визначення висотних співвідношень. 4. Ступінь звукоряду, ладу, гама; звук акорду; елемент мелодії. 5. В системі церковних ладів - позначення ладу: перший тон, другий тон і т.д. 6. Суб'єктивне вираження загального враження від звучання, звуковисотна інтонація, темброва якість звуку голосу, інструмента тощо.

**Тональність** – 1. Звуковисотне положення ладу. Назва Т. визначається назвами тоніки і ладу (напр., до мажор, ля мінор тощо). 2. Система функціонально диференційованих висотних зв'язків, лад на певній висоті - ладотональність. 3. Система висотних зв'язків на основі консонансного тризвуку - мажор і мінор, яка передбачає їх чітку організацію. 4. Нова Т. ХХ ст. – система, що спирається на дисонанс та 12-ступеневість звукорядної

основи і не має тяжіння до центрального комплексу, хоча висотне положення її мотивів і акордів естетично упорядковане. Принципи нової Т. діють і в додекафонії, де її носієм є серія.

**Транскрипція** – (лат. transcriptio – переписування) – 1. Переклад музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення. 2. Пристосування твору для іншого виконавця, його аранжування. Довільна обробка музичного твору у віртуозному стилі, те ж, що фантазія або парафраза.

**Транспозиція, транспонування** – (від лат. transpositio – переставляти) – перенесення музичного твору з однієї в іншу тональність того ж нахилення без будь-якої зміни музичного тексту. В музиці ХХ ст. застосовується Т. гармонічних структур – перенесення серії на один з 12 ступенів темперованого строю – в додекафонії; ладових звукорядів – в модальній техніці.

**Тремоло** – (іт. tremolo – тремтячий) – 1. Швидке багаторазове повторення одного звуку на домрі, скрипці, литаврах та інших інструментах. 2. Швидке багаторазове чергування двох несуміжних звуків або акордів.

**Тривалість** – довгочасність звучання. Абсолютна Т. вимірюється в часі (секунди, хвилини і т.д.). Відносна Т. визначається співвідношенням звуків, вираженим у ритмі та метрі. Основною позначкою Т. є ціла нота, яка відповідно дорівнює двом половинним, чотирьом четвертним, восьми восьмим і т.д. Особливі за Т. ритмічні фігури утворюють дуоль, тріоль, квартоль, квінтоль і т.д.

**Тризвук** – основний вид акорду, який утворюється з трьох звуків, які розташовуються за терціями і називаються основним, терцевим і квінтовым тонами. Залежно від складових інтервалів Т. може бути великим (в.3 + м.3), малим (м.3 + в.3), зменшеним (м.3 + м.3), збільшеним (в.3 + в.3). Великий Т. називається мажорним, малий Т. – мінорним. Т. з основним тоном – тонікою у басі називається основним видом Т., з терцевим тоном у басі – секстакордом, з квінтовым тоном у басі – квартсекстакордом.

## У

**Унісон** – (іт. unisono – однозвучний) – 1. Одночасне звучання двох або кількох голосів на одному ступені звукоряду, яке утворює повний консонанс, інтервал чистої прими (напр., а - а). 2. Виконання однієї партії кількома співаками або інструменталістами. 3. До У. подекуди відносять 'еквісон' – об'єднання звуків в інтервалі октави (октавний У.).

## Ф

**Фактура** – (лат. factura – виготовлення, обробка, побудова) – 1. Сукупність засобів музичної виразності, конкретне оформлення музичної тканини. Елементами Ф. є мелодія, гармонія, супровід, акорди, голоси, поліфонія, тембр, регістри, голосоведення, фігурація, протискладення тощо. Основні типи Ф.: гомофонічна, акордово-гармонічна, поліфонічна. 2. Спосіб виконання – вокальна, інструментальна, хорова, органна, оркестрова Ф. тощо.

**Фермата** – (іт. fermata – зупинка, затримка) – 1. Зупинка музичного руху (темпу), яка дозволяє збільшувати тривалість звуків або пауз без зміни музичного розміру. 2. Знак нотопису, що дає право виконавцю збільшити тривалість ноти на свій розсуд (звичайно в 1 1/2 -2 рази). В хоралі вказувала закінчення строфи, в інструментальному концерті означає зупинку оркестру перед каденцією, в партитурі багатоголосного твору виставляється в усіх голосах одночасно.

**Форшлаг** – (нім. Vorschlag – переднаголос) – назва мелодичної прикраси, яка складається з одного або кількох звуків, що передують основному звуку мелодії. Існує два різновиди Ф.: короткий Ф. (перекреслений), що виконується за рахунок тривалості основного або попереднього ступеня; довгий Ф. (неперекреслений), що виконується за рахунок тривалості основного ступеня, який, таким чином, скорочується і може втратити акцент.

**Фрагмент** – (від лат. fragmentum – уламок, шматок) – уривок з музичного твору.

**Фраза** – (від гр. phrasis – висловлювання) – 1. Елемент музичної форми, невелика послідовність двох-трьох мотивів, що не перебільшує відносно завершеної частини музичної теми (періоду, речення). В класичних формах Ф. об'єднуються в розділах експозиції в речення, в розділи, що розвиваються, в більш великі нестійкі побудови. 2. Музичний уривок, який виокремлюється цезурою. 3. Наслідок фразування, відносно завершений зворот мелодії, що не співпадає з Ф. – елементом музичної форми.

**Фразування** – 1. Логічна побудова музичного речення, фрази, періоду. 2. Виразне виконання музичних фраз з метою досягнення найбільш яскравого, виразного і правильного розкриття образного змісту твору, яке визначається логікою розвитку музичної думки. 3. Індивідуальне Ф. – елемент стилю музиканта, пов'язаний з характером особистості виконавця та манерою його співу або гри.

## **Х**

**Хроматизм** – (від гр. chroma – колір, забарвлення) – 1. Змінювання висоти ступенів звукоряду на півтон або два півтони без зміни назв звуків за допомогою знаків альтерації. 2. Півтонова інтервальна система. Давньогрецький Х. має звукоряд із збільшеною секундою та послідовністю двох півтонів поспіль. Такий Х. сприймався як барвистий і вишуканий. Новий європейський Х. виник як забарвлення діатонічної основи, що надає мелодії підвищену експресивність та загострену динаміку. Х. може бути мелодичним і акордовим, він поширюється від близьких діатонік до 12-звучного Х., утворюючи декілька видів: модуляційний, субсистемний, ввіднотоновий, альтераційний, мікстовий. Автономний Х. пов'язаний з відмовою від діатонічної основи.

**Хроматична гама** – висхідна або низхідна послідовність звуків за полутонами, яка утворюється шляхом заповнення цілих тонів діатонічної гами альтерованими ступенями. Так, у висхідному мажорі підвищуються I, II, IV і V ступені, понижується, а потім відновлюється VII ступінь. У низхідному мажорі понижуються VII, VI, III і II ступені, підвищується і



відновлюється IV ступінь. У висхідному та низхідному мінорі підвищуються III, IV, VI і VII ступені, понижується II ступінь.

**Художній образ** – спосіб та результат освоєння явищ життя засобами мистецтва. Х.о. в музиці визначається акустичними якостями музичного звуку (висота, сила, динаміка, тембр та ін.), а також інтонацією як носієм художньої специфіки. Це визначає позাপонятійність та емоційний характер Х.о. в музиці.

## Ц

**Цезура** – (від лат. caesura – розріз) – 1. Синтаксична межа між будь-якими музичними побудовами, яка утворює смисловий поділ музичної форми. 2. Коротка, не зазначена в запису пауза між фразами або розділами музичного твору. За своїм значенням Ц. подібна розділовим знакам у мовленні. Місце Ц. звичайно визначає виконавець, хоча його може показати й автор, виставивши над нотним станом знак (V) або апостроф (').

## Ч

**Частота** – кількість коливань вібратора за одиницю часу – секунду. Висота звуку прямо пропорційна Ч. Одиницею вимірювання Ч.є герц (Гц).

## Ш

**Штрих** – (нім. Strich – риска) – прийоми звуковидобування на музичних інструментах, які впливають на виразність виконання. Основні типи Ш. склались на струнних смичкових, пізніше поширившись на інші інструменти. Характер Ш. спирається на особливості рухів смичка, рук, пальців, губ, язика та ін. виконавця, які зумовлюють характер звучання. Основні Ш. – legato, detache, staccato, spicato. Вибір Ш. визначається стилістичними особливостями музики, її образністю, а також виконавською редакцією.

## СЛОВНИК ІНОЗЕМНИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ

### А

**A cadenca** – (а каденца ) – в характері каденції.

**A poco a poco** – (а поко а поко) – поступово.

**A tempo** – (а темпо) – попередній темп.

**Accelerando** – (аччелерандо) – прискорюючи.

**Accento** – (ачченто) – акцент, наголос.

**Accordando** – (аккордандо) – узгоджуючи.

**Accrescendo** – (аккрешендо) – посилюючи звук.

**Ad libitum** – (ад лібітум) – на свій розсуд.

**Adagio** – (ададжо) – спокійно, повільно.

**Adagio assai** – (ададжо ассаї) – дуже повільно.

**Addolorando** – (аддольорандо) – журливо, скорботно, сумно.

**Adirato** – (адірато) – гнівно, сердито.

**Affeto, cjn affeto** – (аффето, кон аффето) – почуття, з почуттям.

**Agevole** – (аджеволе) – легко, невимушено.

**Agitato** – (аджитато) – тривожно, стурбовано.

**Allegretto** – (алєгретто) – повільніше.

**Allegro** – (аллегро) – весело, швидко, життєрадісно.

**Andante** – (анданте) – помірно.

**Andantino** – (андантіно) – скоріше.

**Animato** – (анімато) – піднесено.

**Assai** – (**accai**) – дуже, вельми.

**Austero** – (аустеро) – суворо.

### В

**Ballare** – (балкаре) – танцювати.

**Barbaro** – (барбаро) – дико, варварськи.

**Bellico** – (беліко) – мужньо.

**Venepiacido** – (бенеплачідо) – за бажанням.

**Breve** – (бреве) – коротко.

**Brillante** – (бріллянте) – блискуче.

**Bussando** – (бусандо) – вистукуючи.

**C**

**Calando** – (каландо) – затихаючи.

**Cancone** – (канцоне) – пісня.

**Canoro** – (каноро) – співуче.

**Cantabile** – (кантабіле) – співучо, наспівно.

**Cantando** – (кантандо) – співуче, наспівно.

**Capriccio** – (капріччіо) – каприз, примха.

**Codetta** – (кодетта) – мала кода, кінцівка.

**Colla parte** – (колла парте) – разом з партією.

**Come sopra** – (коме сопра) – в початковому темпі.

**Comodo** – (комодо) – зручно.

**Comosso** – (комоссо) – схвилювано.

**Con amore** – (кон а море) – з любов'ю, ніжно.

**Con anima** – (кон аніма) – з душею.

**Con brio** – (кон бріо) – живо, весело.

**Con energia** – (кон енерджія) – енергійно.

**Con gusto** – (кон густо) – зі смаком.

**Con passione** – (кон пассіоне) – пристрасно.

**Corto** – (корто) – коротко.

**Crescendo** – (крещендо) – збільшуючи силу звука.

**Cupo** – (купо) – глухо.

**D**

**Da capo** – (да капо) – з початку.

**Deciso** – (дечізо) – рішуче, енергійно.

**Decrescendo** – (декрещендо) – зменшуючи звук.

**Delicatamente** – (делікатаменте) – витончено, вишукано, ніжно.

**Determinato** – (детермінато) – рішуче.

**Di bravura** – (ді бравура) – сміливо.

**Di molto** – (ді мольто) – дуже, багато.

**Diminuendo** – (дімініуендо) – поступово зменшуючи силу звука.

**Disperato** – (дісперато) – невтішно.

**Distinto** – (дістінто) – ясно, точно.

**Dolce** – (дольче) – ніжно, ласкаво.

**Dolente** – (доленте) - жалібно, жалісно.

**Dolente** – (доленте) – жалібно, скорботно.

**Dolore, doloroso** – (дольоре, дольорозо) – сумно, журливо.

**E**

**Energico** – (енерджіко) – енергійно, рішуче.

**Equale** – (екуале) – рівно, однаково.

**Eroico** – (ероіко) – героїчно.

**Esaltato** – (езальтато) – екзальтовано, збуджено.

**Espirando** – (еспірандо) – замираючи.

**Espressivo** – (еспрессіво) – виразно, експресивно.

**F**

**Fantastico** – (фантастіко) – фантастично, примхливо.

**Febbrilmente** – (фєбрільменте) – живо, збуджено.

**Fermo** – (фермо) – твердо.

**Feroce** – (фероче) – дико, шалено.

**Fioco** – (фіоко) – глухо, хрипло.

**Forte** – (форте) – сильно, голосно.

**Francamente** – (франкаменте) – сміливо, вільно.

**Frivolo** – (фрі воло) – поверхнево.

**Fugato** – (фугато) – уривок у вигляді фуги.

**Fugetta** – (фугетта) – мала фуга.

**Funesto** – (фунесто) – скорботно.

**Fuoco, con fuoco** – (фуоко, кон фуоко) - вогонь, полум'яно, пристрасно.

**Furioso** – (фурьозо) – люто, несамовито.

## G

**Gagliardo** – (гальярдо) – сильно, бурхливо.

**Gallant** – (галланте) – витончено.

**Gemere** – (джемере) – скорботно.

**Giocoso** – (джокозо) – грайливо.

**Grave** – (граве) – поважно, серйозно, суворо.

**Grazioso** – (граціозо) – граціозно.

## H

**Hallen** – (халлен) – звучати.

## I

**Image** – (імаж) – образ.

**Imperioso** – (імперйозо) – владно.

**Impeto** – (імпето) – стрімко.

**Imponente** – (імпоненте) – переконуючи.

**Improvviso** – (імпровізо) – несподівано.

**In disparte** – (ін діспарте) – окремо.

**Invariabile** – (інваріабіле) – незмінно.

**Irato, conira** – (ірато, коніра) – гнівно.

## L

**Lagrimoso** – (лягрімозо) – журливо, скорботно.

**Lamento** – (ламенто) – плач, ридання.

**Largetto** – (ларгетто) – швидше, ніж *largo*, але повільніше, ніж *andante*.

**Largo** – (лярго) – широко, повільно.

**Legato** – (легато) – пов'язано.

**Leggiadro** – (леджадро) – витончено.

**Leggiero** – (леджъєро) – легко.

**Lento** – (ленто) – повільно.

**Lirico** – (ліріко) – лірично.

**Lungo trillo** – (люнго трільо) – довга трель.

## M

**Maestoso** – (маестозо) – урочисто, велично.

**Marcato** – (маркато) – підкреслено.

**Marciale** – (марчьяле) – подібно до маршу.

**Meno** – (мено) – менше.

**Mezzo** – (меццо) – середина.

**Misterioso** – (містерйозо) – містично.

**Mistico** – (містіко) – містично.

**Moderato** – (модерато) – помірно, стримано.

**Molto** – (мольто) – дуже, багато.

**Morendo** – (морендо) – завмираючи.

**Mosso** – (моссо) – жваво, рухливо.

**Moto** – (мото) – рух, прискорення темпу.

**N**

**Nervoso** – (нервозо) – нервово.

**Non legato** – (нон легато) – окремо.

**Non molto** – (нон мольто) – не дуже.

**Non tanto(troppo)** – (нон танто(троппо) – не дуже.

**O**

**Ostinato** – (остінато) – уперто, невідступно.

**P**

**Pacatamente** – (пакатамент) – спокійно, рівно.

**Patetico** – (патетіко) – патетично.

**Pesante** – (пезанте) – важко.

**Piano** – (пьяно) – тихо.

**Piccolo** – (пікколо) – малий.

**Piu** – (пью) – більше.

**Placido** – (плячідо) – тихо, спокійно.

**Poco** – (поко) – трохи, небагато.

**Poco a poco** – (поко а поко) – помалу, поступово.

**Poco meno** – (поко мено) – трохи менше.

**Porlando** – (парляндо) – говірком.

**Possibile** – (поссібіле) – можливо.

**Presto** – (престо) – стрімко, швидко.

**Q**

**Quasi** – (куазі) – як би, наче.

**R**

**Rallentando** – (ралєнтандо) – уповільнюючи.

**Rilasciando** – (рілашандо) – затримуючи.

**Rinforzando** – (рінфорцандо) – раптово посилаючи.

**Risoluto** – (різольото) – рішуче.

**Ritenuto** – (рітенуто) – поступово затримуючи.

**Rubato** – (рубато) – вільно поводитися з темпом і ритмом для виразності виконання.

**S**

**Scherco** – (скерцо) – жарт.

**Scherzando** – (скерцандо) – грайливо.

**Scorrendo** – (скорендо) – плавно.

**Semplice, con semplita** – (семпліче, кон семплічіта) – просто, з простотою.

**Sempre** – (семпре) – завжди, постійно, весь час.

**Sensibile** – (сенсібіле) – з почуттям, зворушливо.

**Sentimento** – (сентименто) – почуття.

**Sentito** – (сентіто) – зворушливо, схвильовано.

**Senza** – (сенца) – без.

**Sforzando** – (сфорцандо) – несподіваний акцент.

**Smorzando** – (сморцандо) – завмираючи, слабнути.

**Sonoro** – (соноро) – звучно, голосно, дзвінко.

**Sopra** – (сопра) – на, згори.

**Sordamente** – (сордаменте) – глухо.

**Sostenuto** – (состенуто) – стримано, зосереджено.

**Sotto voce** – (сотто воче) – напівголосно.

**Stretto** – (стретто) – прискорено.

**Stringendo** – (стрінджендо) – поступово прискорюючи.

**Subito** – (субіто) – раптово, одразу.

**T**

**Tardanto** – (тардандо) – уповільнюючи.

**Temperato** – (температо) – помірно.

**Tempo comodo** – (темпо коmodo) – помірний темп.

**Tempo giusto** – (темпо джьюсто) – відповідний темп.

**Tenebros** – (тенеброзо) – таємничо, похмуро.

**Tenuto** – (тенуто) – витримано.

**Tosto** – (тосто) – скоро.

**Tragico** – (тражіко) – трагічно.

**Tranquille** – (транквілла) – спокійно.

**Tremolo** – (тремоло) – тремоло.

**Triviale** – (трівіале) – вульгарно.

**Troppo** – (троппо) – занадто.

**U**

**Uno corda** – (уно корда) – на одній струні, нажати ліву педаль.

**Un poco** – (ун поко) – небагато, трохи.

**Una corda** – (уна корда) – «на одній струні», взяти ліву педаль.

**Unitamente** – (унітаменте) – узгоджено.

**V**

**Vibrato** – (вібрато) – вібруючи.

**Vivace** – (віваче) – швидко, жваво.

**Vivo** – (віво) – жваво.

**Voce** – (воче) – голос.



## **ТЕХНОЛОГІЯ РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ТВОРУ НА ДОДАТКОВОМУ МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ ПРИ ДИСТАНЦІЙНІЙ ФОРМІ НАВЧАННЯ**

Виконання музичного твору як засіб цілеспрямованого педагогічного впливу на особистість, здатне виконувати виховну, дидактичну, методичну, гносеологічну та аксіологічну функції. Багатогранність та цілісність такого впливу обумовлені впливом музичного твору в розрізі сприйняття художнього образу твору на свідоме і несвідоме, емоції, цінності, мотиви і установки.

Стійким підґрунтям можливості використання художнього образу музичного твору в якості впливового педагогічного засобу є правильне його розкриття. На даному етапі емоційність виконання не акцентується в науково-методичній літературі, оскільки вважається природно притаманною людині (виконавцю музичного твору), детермінуючими напрямками педагогічного впливу на виконавця є розвиток технічних здібностей та вивчення історичних передумов створення музичного твору. Проте, нездатність виконавця донести до слухачів художній образ твору, унеможлиблює виконання виховної, дидактичної, методичної, гносеологічної та аксіологічної функцій музичного твору.

Отже, актуальність дослідження обумовлена необхідністю розробки цілісних методичних підходів до розкриття художнього образу музичного твору виконавцем як потужного засобу впливу на свідомість, систему цінностей, мотивів та установок особистості.

В гносеологічному плані мистецтво постає як своєрідна форма проникнення у сутність дійсності. Мистецьке сприйняття дійсності володіє характеристиками повноти, цілісності, особистісної причетності. Виконання музичного твору вимагає від виконавця не лише професійної майстерності, але й достовірного втілення задуму композитора, тобто створення художнього образу.

Одним з найважливіших завдань виконавської педагогіки є виховання в учня особистісного ставлення до музичного твору, усвідомлення поетики з композиційними особливостями твору, створення художнього образу та втілення його у виконанні, тому створення художнього образу, як методичний засіб пізнання музичного змісту, потребує постійного вдосконалення, нових теоретико-прикладних розробок, пошуку нових технологій і методів. Актуальність теми статті впливає із сучасного стану музичної теорії та практики, в силу високих гуманістичних ідеалів сучасного українського суспільства, що прагне до виховання гармонійно та емоційно розвинутої особистості.

Питання емоційної сфери особистості досліджувалися багатьма вітчизняними й зарубіжними науковцями в галузях психології, педагогіки та філософії. Серед них: В. Войтко, Д. Големан, С. Гончаренко, Т. Кириленко, Л. Котова, О. Леонт'єв, Дж. Мейєр, В. Петрушин, Ж. Сартр, П. Симонов, П. Скляр, Н. Тихомирова Г. Ципін та інші.

Основні принципи педагогічної діяльності, спрямованої на формування виконавських дій у процесі навчання грі на музичному інструменті розглядалися в роботах Ю. Акімова, Л. Баренбойма, М. Барінової, Г. Когана, С. Мальцева, Я. Мільптейна, Г. Нейгауза, С. Савшинського, А. Сударикова та інших.

Дослідженнями в галузі створення художнього образу музичного твору, його культурно-духовного та індивідуально-особистісного змісту займалися Б. Афанасьєв, В. Бесфамільнов, М. Бонфельд, О. Гараз, А. Гольденвейзер, Л. Гранецька, М. Давидов, С. Карась, Г. Нейгауз, О. Рябов, А. Сохор, В. Топілін, С. Фейнберг та інші.

Основи методики художньо-естетичного аналізу музики та формування уявлень про художній образ розкриті в дослідженнях таких вчених як Е. Абдуллін, О. Апраксина, Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, Б. Барток, Н. Ветлугіна, Е. Жак-Далькрос, Д. Кабалевський, О. Лехнер, Л. Мазель, Є. Назайкінський, М. Тіц, Ю. Холопов, Д. Христов, Г.М. Ципін, Б.Л. Яворський та ін.

Питання розкриття художнього образу музичного твору баяністом-акордеоністом у контексті формування виконавської майстерності досліджували М. Давидов, І. Пуриц, емоційної стійкості та виконавської надійності – Л. Котова, Д. Юник, розвитку техніки баяніста – А. Береза, В. Зав'ялов, В. Князев та інші.

Усі вищезазначені дослідники торкаються окремих питань формування художнього образу в музиці і сконцентровують свою увагу на її окремих виражальних засобах.

Метою майбутнього вчителя музичного мистецтва під час вивчення музичних творів на додатковому музичному інструменті при дистанційній формі навчання є використання технології розкриття художнього образу музичного твору.

Процес дистанційного навчання, в якому б ракурсі він не розглядався, спрямований на гармонійний розвиток особистості. Важливим аспектом навчання є інтелектуальний розвиток. Інтелектуальний розвиток людини відбувається шляхом засвоєння знань, вироблених людством протягом століть. Спрямованість мислення на відображення предметів, властивостей і явищ додає йому аналітико-синтетичного характеру. Цей процес здійснюється за допомогою розумових операцій:

- порівняння - уявного зіставлення двох або декількох предметів і виділення в них подібних ознак;

- аналізу і синтезу - уявного визначення ознак, їх класифікації, зіставлення і об'єднання;

- абстракції та конкретизації - уявного співвідношення даних предметів, явищ на основі одного або декількох ознак із загальним цілим або навпаки, застосування цього відносно загального до того, що дано в завданні.

Операції аналізу і синтезу мають величезний вплив на процес формування художньо-образного мислення. Застосування операції синтезу в процесі осягнення художньо-образного задуму музичного твору, полягає в уявному з'єднанні елементів або властивостей художнього змісту в єдине

ціле. Синтез може здійснюватися як на основі сприймання, так і на основі спогадів та уявлень.

Розвиток художньо-образного мислення є важливою ланкою всебічного гармонійного розвитку особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва. Художньо-образне мислення ґрунтується на залученні як інтелектуальної, так і емоційної сфери, потребує застосування навичок абстрактного мислення та емоційно-чуттєвого сприйняття реальності.

Художній образ – це вираження митцем свого «Я», свого відчуття, особистісного бачення предмета, явища, всього оточуючого світу. Це внутрішній стан композитора, який передає виконавцям та слухачам своє розуміння дійсності. Це форма відображення, відновлення об'єктивної реальності з позиції певних ідеалів в мистецтві.

Художній образ являє собою нерозривну єдність об'єктивного та суб'єктивного, логічного і чуттєвого, раціонального та емоційного, абстрактного і конкретного, загального й індивідуального, необхідного і випадкового, частини та цілого, сутності та явища, змісту і форми. Завдяки злиттю в творчому процесі цих протилежностей в єдиний художній образ, митець отримує можливість створення яскравого, емоційно виразного твору. Саме з художнім образом пов'язана здатність мистецтва приносити людині естетичне задоволення, пробуджувати в ній відчуття прекрасного.

Образ взагалі – це якась суб'єктивна духовно-психічна реальність, що виникає у внутрішньому світі людини, в акті сприйняття нею будь-якої реальності у процесі контакту із зовнішнім світом – у першу чергу, хоча існують, природно, образи фантазії, уяви, сновидінь, галюцинацій і т. п., що відображають якісь суб'єктивні (внутрішні) реальності.

У самому широкому загально філософському плані, образ – суб'єктивна копія об'єктивної реальності. Художній образ – це образ мистецтва, тобто спеціально створюваний у процесі особливої творчої діяльності по специфічним законам суб'єктом мистецтва – художником, феномен.

Термін «художній образ» використовується в мистецтвознавстві у двох основних значеннях. У широкому розумінні образом називають специфічну форму відображення та пізнання дійсності в мистецтві, на відміну від тих форм зображення, якими користуються, з одного боку, в науці, з іншого - у повсякденно-практичній сфері людської життєдіяльності.

У вузькому розумінні образом називають специфічну форму буття художнього твору в цілому й усіх складових його елементів зокрема. Загальноприйнятим у сучасному літературознавстві є визначення художнього образу: Образце – конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, що створена за допомогою вимислу й має естетичне значення». Дане визначення як таке, що відображає естетичну суть художнього образу, протиставляється широковживаному, але термінологічно не конкретизованому визначенню образу як узагальненого відображення дійсності у формі одиничного, індивідуального. В основі художнього образу як специфічної форми відображення дійсності лежить первинний, або так званий чуттєвий образ.

На етапі аналізу музичного твору, з'ясування його художнього образу, студенти набувають досвіду художньо-творчої діяльності, оволодівають знаннями, уміннями і навичками, необхідними для сприйняття музики, декодування емоційно-чуттєвого художнього образу, змодельованого автором твору та адекватного, емоційно правильного її виконання. У процесі аналізу повніше розкриваються зміст творів, їхня художня краса і неповторна своєрідність, посилюється психо-емоційний вплив музики. Детальний аналіз творів та емоційне сприймання музики є запорукою гармонійного музичного розвитку учнів.

Надзвичайно важливо навчити студентів відчувати і розуміти музику. Очевидно, що музичний, емоційний та психологічний розвиток студентів характеризується певними особливостями, яким має відповідати добір музичних творів. Музичні твори, які використовуються в роботі з

музикантами-початківцями, мають відповідати наступним художньо-педагогічним вимогам:

- сприяння розвитку гуманних почуттів;
- художність;
- емоційна насиченість;
- змістовність;
- захоплюючий сюжет;
- мелодичність;
- простота форми;
- доступність за змістом.

У вихованні музиканта – майбутнього виконавця чи вчителя, у формуванні його творчої індивідуальності та удосконаленні майстерності важливу роль відіграє той репертуар, над яким він працює в процесі всього навчання. Чим ширше коло художніх образів, чим різноманітніші стилістичні особливості, мова виконаних творів і, нарешті, чим глибше вони вивчені, тим більше умов для різнобічного розвитку особистості майбутнього музиканта.

Музика безмежна у своєму неповторному відображенні об'єктивного світу, тому педагоги мають використовувати у навчально-виховному процесі, в першу чергу, ті твори, які відображають важливі події в житті народу, його історію, почуття та емоції людини, картини і явища природи, а також різножанрову народну музику. З досвіду відомо, що музикант-початківець легко сприймає яскраві і прості образні порівняння. Музичні твори мають ретельно відбиратися викладачем з точки зору виховної і художньої цінності навчального матеріалу для студентів певного курсу.

З одного боку, прагнення виконавця повинні бути спрямовані на якомога точніше розкриття задуму композитора на основі усвідомлення його стилю, особливостей жанру, емоційного змісту, комплексу музично-виразних засобів, а з іншого – на передачу своїх особистих почуттів та емоцій. У даному контексті можна сказати, що будь-який музичний твір – це свого роду сполучний місток між особистістю автора і особистістю виконавця.

Саме воно виступає для виконавця зовнішньою спонукальною причиною для інтерпретації, як однієї з форм його діяльності.

Відповідно до поняття «інтерпретація» – це ідеальне утворення у вигляді розуміння змістовної сутності музичного твору, яке реалізується у виконанні, навчальній діяльності або якій-небудь іншій формі. Інтерпретація музичного твору завжди має індивідуальний характер, оснований на наявності у виконавця власної концепції втілення авторського задуму.

Саме інтерпретація – піднімає виконавську діяльність на творчий рівень; адже навіть найдетальніший запис, в тому числі багата на виконавські ремарки, відносна, і все це треба відтворити і одухотворити. Отже, в процесі інтерпретації відтворюється не лише те, що задумав композитор, але й привноситься суто виконавське забарвлення.

Пріоритет виконавця полягає у тому, що тільки в процесі виконання музичний твір можливо визначити як музику. Текст, записаний композитором, оживає і стає музикою в процесі виконавства і знаходиться в залежності від творчої майстерності виконавця, від специфіки його виконавської драматургії. В музиці інтерпретація виражається в мистецтві такого виконання музичного твору, яке щонайповніше розкриває його зміст. Отже, однією зі складових процесу інтерпретації є розкриття музичного образу твору.

Музичний образ є системою життєвих (емоційних, рухових, сенсорних, мовних, ситуативних тощо) асоціацій, який знаходить своє втілення у музичному матеріалі – моделюється в музичних засобах і породжує в них відношення, названі «синтаксисом образу».

Художній образ – це єдність об'єктивного та суб'єктивного. Об'єктивне в образі – це все те, що взяте безпосередньо з дійсності, суб'єктивне – те, що привноситься до образу творчою думкою митця.

Об'єктивне, що автор бере у дійсності, це і побачене у природі, і якісь сценки з життя, це люди з їх взаємовідносинами та ін.

Суб'єктивне у творі – це те, що вважає автор, що він хоче нам розповісти, його думки, оцінки, його бачення світу. Художній образ – не тільки відображення окремих явищ життя, а й своєрідний автопортрет митця. За образом завжди стоїть його творець.

Суть поняття «художній образ» – це спосіб художнього мислення і форма освоєння дійсності в мистецтві. Від категорії наукового мислення (понять, суджень, умовиводів) художній образ відрізняється тим, що він чуттєво конкретний, доступний сприйняттю, безпосередньо впливає на органи чуття людини.

Художній образ в різних видах мистецтв відрізняється за способом втілення творчого задуму, матеріалу, з якого створюються твори, за способом його обробки. Специфіка художньо-образного осягнення твору музичного мистецтва полягає в тому, що драматичний актор створює «мелодію» промови свого сценічного образу, йдучи «від себе до образу» (вираз К. Станіславського), у виконавця-інструменталіста мелодія закодована в нотному тексті. Його виконавська (художня) задача полягає в «розкодуванні» сенсу нотного тексту. Процес цей відбувається через сприйняття і пізнання музики самим виконавцем. На перший план виступає фактор емоційного сприйняття, переживання музики через пробудження художньої фантазії, яка реалізується у відтворенні конкретних художніх образів.

В нашому дослідженні під художнім образом музичного твору ми будемо розуміти інтегративне відображення авторського задуму музичного твору крізь призму індивідуальності виконавця, його суб'єктивного бачення і відчуття дійсності, для втілення котрого необхідно використовувати такі засоби художньої виразності як ритм, форма, інтонація, звуковилучення, мелодійна лінія, фактура, гармонія, динаміка.

Вже при ознайомленні з твором виконавець накреслює в загальних рисах художні цілі і засоби їх технічного втілення. У свідомості музиканта весь час присутнє уявлення про те, як повинна звучати п'єса, які виражальні засоби будуть найбільш органічними для даного твору.



Початковий етап роботи над музичним твором повинен бути пов'язаний, насамперед, з визначенням художніх завдань і виявленням основних труднощів на шляху до досягнення кінцевого художнього результату, що завершується концертним виступом. Потрібно піддати аналізу зміст, форму, інші особливості музичного твору і інтерпретувати його за допомогою техніки, емоцій і волі, тобто створити художній образ. Художній образ розглядаємо як загальну категорію художньої творчості, спосіб і результат освоєння життя в мистецтві.

Художній образ – це специфічний для мистецтва спосіб втілення творчого задуму митця у чуттєво сприйманих матеріальних формах засобами художньої мови. Тобто, художній образ – це засіб об'єктивації творчого духу в матерії формування, що надає йому виразних, досконалих способів буття «у формах дійсності», що є перехідною ланкою, засобом надання естетично опанованій дійсності досконалого ідеального буття у межах твору як духовного цілого.

Зміст і внутрішня будова музичного твору багато в чому визначаються акустичними якостями звуку (висотою, динамікою, тембром, об'ємом звучання тощо) та інтонаціями, що дозволяють конкретизувати художній образ, спираючись на емоційно-асоціативний досвід слухача. Розкриття художнього образу музичного твору одночасно здійснюється на двох рівнях: перцептивному та апперцептивному, оскільки образ, як продукт мистецької діяльності, являє собою єдність раціонального та почуттєвого, інтелекту та емоцій. Перцептивний рівень пов'язаний зі слуховим сприйняттям музики, а апперцептивний – з її уявленням. Лише багаторазове сприйняття музики дозволяє учню сформулювати повноцінний і цілісний образ твору.

Розглядаючи основні етапи в розкритті цілісного художнього образу в музичному творі баяністом-акордеоністом, ми дійшли висновку в необхідності обґрунтування певної художньо-педагогічної технології для досягнення означеної мети. Цілісне розкриття художнього образу має

реалізовуватись в навчально-виховному процесі шляхом сприйняття, аналізу, та інтерпретації художнього образу (рис. 1).

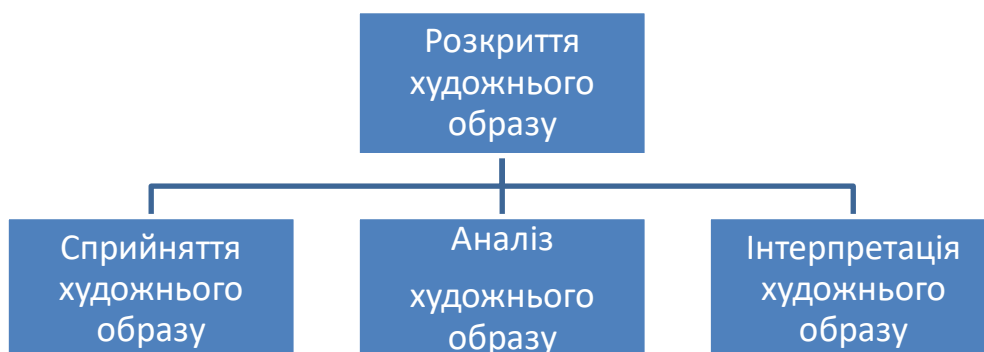


Рисунок 1. Форми розкриття художнього образу у навчальному процесі

Особливість сприймання музики полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру відчутти красу звучання, виразність, почути цілісні художні образи, що викликають у слухача певні настрої, почуття і думки.

Головною метою художньо-педагогічної технології розкриття художнього образу музичного твору є гармонічний музичний розвиток студентів завдяки емоційному сприйманню музики, як передумови формування у студентів цілісного образу твору. Змістовна складова технології розкриття цілісного художнього образу музичного твору, на нашу думку, має включати послідовність наступних етапів.

Етап перший – підготовчий. На цьому етапі (ще перед ознайомленням з музичним твором) збираються відомості про композитора, з'ясовуються особливості його творчості, досліджується історична епоха, в яку він жив; аналізується стиль твору. Іншими словами, вивчаються історичні передумови написання композиції та емоційні характери та стани, характерні для певної епохи і даного композитора. Досліджується назва твору, її художнє та емоційно-психологічне забарвлення.

На цьому етапі музикант-початківець повинен безпомилково визначити стиль музичного твору. Так, у своєму репертуарі баяністи-акордеоністи використовують як оригінальні композиції, так і найрізноманітніші перекладення, транскрипції, обробки (органні, фортепіанні, скрипкові, оркестрові п'єси тощо). Вивчаючи стилістичні особливості, необхідно визначити епоху створення музичного твору та його характерні ознаки.

Наприклад, полонез (від франц. *danse polonaise* – «польський танець») – польський народний танець. Розвинувся на основі народного «пішого» танцю-ходу статичного, урочистого характеру, що у XVIII ст. поширився по всій Європі. Полонез відкривав колись і дотепер відкриває урочисті танцювальні вечори та придворні бали. Його можна було назвати урочистим ходом, під час якого дами зустрічали кавалерів... Охарактеризувати полонез можна як помірну, витончену прогулянку під музику, що потребує строгого ритму... Танець шляхетності і честі, один з не багатьох тих, що вдало перейшли з одного сторіччя в інше, не втративши при цьому свого достоїнства і пишноти. Отже, ще не прослухавши твір, студенти мають можливість уявити ту епоху, представити себе на придворному балу та відчувати емоції, які наповнюють полонез.

Таким чином, перший етап характеризується виникненням інтересу до твору, що робить процес прослуховування більш результативним.

Другий етап – ознайомлення з твором (перше прослуховування музичного твору). Перше прослуховування музичного твору дозволяє учням охопити весь твір, виділити окремі фрагменти, ознайомитися зі змістом композиції, порівняти очікувані емоції (обґрунтовані на першому етапі) з емоційним забарвленням твору, посилити апперцептивне сприйняття. Досліджується виникнення задуму твору, відбувається виділення образів, деталей, які розкривають ідею твору, тобто на цьому етапі відбувається вербальний опис розкриття почутого і відчутого, конкретизація змісту та художнього наповнення твору. Осягаючи авторський задум, освоюючи емоційну наповненість художнього образу музичного твору, студенти

ідентифікують емоції автора твору з власними, ототожнюють емоційний зміст художнього образу зі своїми емоційними переживаннями. Формується загальне уявлення про твір, складається правильне визначення темпу, характеру звучання, акцентів та інших особливостей виконання.

На даному етапі формується уявний музичний образ на основі слухового сприйняття та проведеного раніше аналізу нотного тексту, засобів музичної виразності, історії створення твору.

Третій етап – загальний аналіз музичного твору. Шлях аналізу іде від розкриття його змісту, задуму, від загальної характеристики твору до деталей і окремих виразних засобів. У вокальних творах цей аналіз значною мірою пов'язується з поетичним текстом.

На цьому етапі аналізується будова, стиль, характер, темп твору, різні особливості викладу, мелодія, гармонія, метроритм, вивчаються штрихи та емоційні відтінки. Опора на суб'єктивний складник сприйняття музичного твору (як неодмінна умова реалізації герменевтичного підходу) сприяє розвитку емоційної сфери творчої особистості, вихованню її емоційної культури, виступаючи як важлива психолого-педагогічна умова формування творчої особистості музиканта-виконавця. З іншого боку, аналізуючи музичний твір, студенти відкривають для себе специфічні особливості репрезентації емоцій і їхнього розвитку в музичному творі, які притаманні певному автору, історичному часі, стилю, жанру тощо. Мислення студентів має бути націленим на з'ясування того, яка ця музика, які почуття і переживання викликає, якими засобами вона цього досягає.

На цьому етапі слід спрямовувати увагу студентів не на окремі якості твору, а на сам процес руху, його організацію і динаміку. Свідомо й осмислено сприймаючи ці особливості, осягаючи їхні закономірності, студенти збагачують свій внутрішній світ в емоційному плані, розвивають емоційну культуру.

На даному етапі одним з методів ознайомлення з твором може бути метод ескізного вивчення. Суть його полягає у висуненні на перший план

найбільш важливих виконавських завдань: розуміння змісту твору в цілому, художнього сенсу і виявлення основних виразних засобів. При цьому не обов'язково вивчати твір напам'ять і добиватися бездоганної досконалості техніки. Ескізне вивчення дозволяє вільно ілюструвати і проводити паралелі з творами різних композиторів, стилів і напрямів музичного мистецтва. На цьому етапі відбувається зіставлення попереднього музичного образу з отриманою аналітичною інформацією та творчою уявою.

Четвертий етап – повторне прослуховування музичного твору, що має на меті уточнення, деталізацію аналізу, де виокремлюється структура й емоційний зміст музичного твору. Баяніст-акордеоніст повинен аналізувати будову мелодії, а також гармонію, фактуру, форму з метою добору й застосування технічних прийомів, які б відповідали внутрішній суті музики. При повторному слуханні викладач повинен підводити до розкриття виразних засобів, які особливо яскраво характеризують музичний образ твору. Головна увага звертається на ті засоби, які у даному творі є провідними. Студенти повинні діставати правильну інформацію, хоча подекуди не повну, але ніяк не викривлену. Викладачу слід пам'ятати про небезпеку спрощення, підміни власне музичних відомостей побутовими прикладами, подекуди далекими від музики. Необхідно уникати підтасовки під музику поза музичних асоціацій, особливо під виглядом «програмних тлумачень».

Програму твору не слід ототожнювати з програмністю як специфічним засобом вираження змісту музичного твору (шляхом використання композитором на основі слухових та інших асоціативних паралелізмів, подібних звукових комплексів), коли незалежно від того, є чи відсутні словесні пояснення, у свідомого слухача виникають конкретні уявлення. При поясненні творів слід особливо потурбуватися про те, щоб у дітей не виникали спрощені уявлення про музику як про мистецтво, завданням якого є «описувати й ілюструвати». Завдання пояснень – поглибити, закріпити і зробити осмисленими музичні враження дітей. Слід, щоб пояснення було

коротким, чітким, конкретним і образним. Художня характеристика твору, яку дає викладач, повинна повністю підтверджуватись музичним текстом.

Отже, на даному етапі відбувається оцінка логічної адекватності та музично-художньої цінності створеного художнього образу. Зрозуміло, що осмислення образу у кожного виконавця відбувається індивідуально, як і весь процес створення художнього образу музичного твору.

П'ятий етап – визначення стилю виконання. Необхідно навчити студентів віддавати собі звіт про почуте, розбиратися в тому, як, якими засобами виражений в музиці її зміст, як втілені ті думки і почуття, що схвилювали слухача, чим композитор досягнув такої сили впливу на слухача.

На цьому етапі визначаються засоби, за допомогою яких баяніст-акордеоніст зможе переконливо передати художній образ – спосіб, стиль, темп, ритм, метр, виражальні засоби музичної виразності виконання твору, виходячи з переживань, емоцій та умовисновків, тобто особистісного художнього образу, який вже сформувався. Неодмінною умовою відповідного всебічного розкриття художнього образу є врахування особливостей музичного інструмента. Роботу над виразним відтворенням мелодії треба вважати головним чинником формування мистецької майстерності баяніста-акордеоніста. В першу чергу, з'ясовується, для якого інструмента/інструментів було написано твір композитором. Якщо твір являє собою перекладення (органних, фортепіанних, скрипкових, оркестрових, п'єс тощо), слід приділити особливу увагу можливостям баяну-акордеону в передачі оригінальних характеристик, тембральних особливостей інструменту-оригіналу, емоційних відтінків музичного твору. Необхідно враховувати, що баян-акордеон характеризується такими якостями, як протяжність звучання, рухома голосна динаміка, однак динамічний паралелізм в звучанні багатоголосся є недоліком баяна-акордеона, що ускладнює процес інтонування багатоголосся і диференціювання за голосністю лінійних пластів звукового потоку. Критерій зв'язності-роздільності є для баяна-акордеона дуже важливим. Основна властивість

інструментів – співочість, оскільки міх, за рахунок досить тривалого дихання, дозволяє досягти тонких проявів музичної експресії.

Шостий етап – інтерпретація, тобто процес звукової реалізації нотного тексту, передача слухачеві розкритого учнем художнього образу музичного твору.

Отже, художньо-педагогічна технологія розкриття цілісного художнього образу музичного твору, на нашу думку, має складатися з шести основних етапів (рис. 2). Зрозуміло, що, у разі необхідності, виділені етапи можуть повторюватися з метою певних уточнень, з'ясування питань, що виникли в процесі роботи над твором, опрацювання різнопланових нюансів, емоційних акцентів композиції.

Повторення, а також закріплення музичних вражень є одним із найважливіших методів музичного виховання. Повторюючи той чи інший твір, слід звертати увагу дітей на ще не засвоєне, раніше не почуте або незрозуміле.

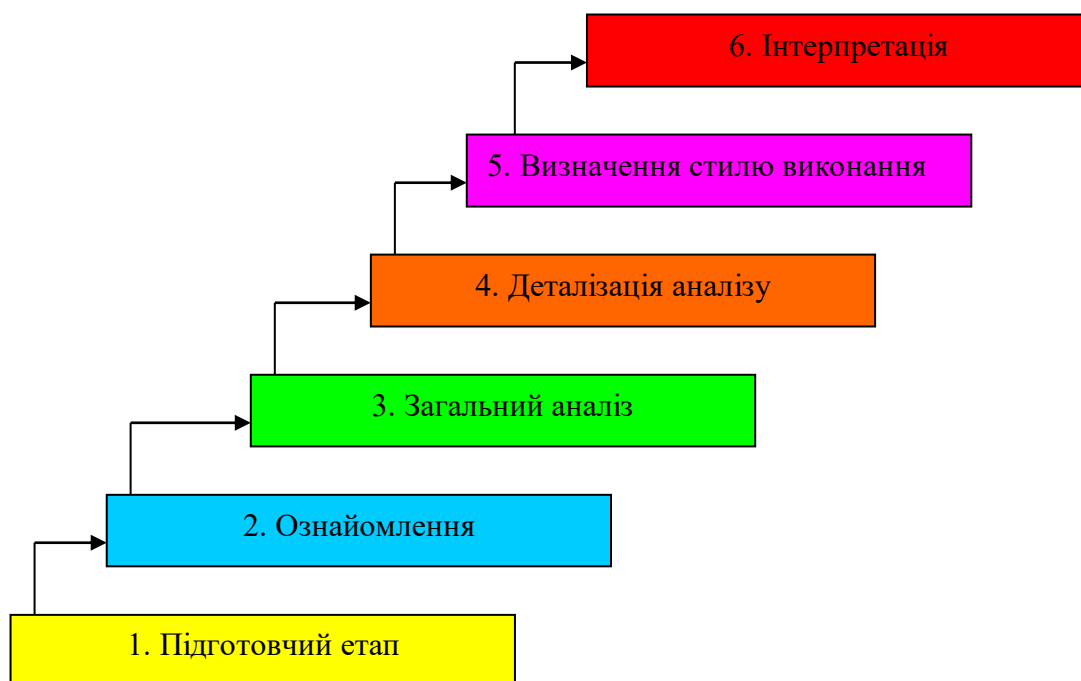


Рисунок 2. Художньо-педагогічної технологія розкриття художнього образу музичного твору

Отже, художній образ музичного твору вважається сформованим, якщо він включає:

- змістовність (зміст музичного твору складають художньо-інтонаційні образи, тобто відбиті в усвідомленому звучанні результати відображення, перетворення та естетичної оцінки об'єктивної реальності людиною. Матеріальне втілення змісту музики, способом його існування є музична форма. Дослідники вважають музичну форму складною ієрархічною структурою, в якій можна виділити такі рівні як звуковий (фонічний), інтонаційно-мовний, фактурний та композиційний. Зміст і форма виступають як ідеальна та матеріальна сторона музичного твору);

- осмисленість та розуміння авторського замислу;

- осмисленість виконання (осмисленість виконання потребує, перш за все, осмисленого сприймання музики, її розуміння і переживання, які можливі лише на основі певного кола слухацьких вражень, асоціацій та навичок та свідомого відбору засобів втілення цих вражень в процесі виконання);

- розуміння стильових та жанрових особливостей твору (стильові/жанрові особливості – це музично-виразні засоби, які конкретизовані у контексті певної стильової системи (або, відповідно, жанру) і підпорядковані їх нормам);

- володіння основами виконавської техніки, різними засобами виразності та виконавськими прийомами (виконавські засоби баяна-акордеона розглядаються у тембро-динамічному (регістровка, динаміка і мікродинаміка разом з оперуванням гучністю на рівнях туше, ведення звука та його завершення) та часовому (темп, агогіка, ступінь зв'язності або розчленованості) планах; засоби виразності: лад, гармонія, темп, ритм, регістр, тембр, звуковисотний малюнок, артикуляція, гучність (динаміка), фактура та ін.);



- самостійність та ініціативність виконавця (під творчою самостійністю студента розуміється його здатність на основі набутих знань, умінь і навичок творчо підійти до розучування, інтерпретації та виконання музичного твору; найбільш перспективним у вихованні творчої ініціативи і самостійності учня є вступ його на шлях власної, не регламентованої ззовні інтерпретації музики. У такий спосіб відбувається інтенсивний розвиток і здібності самостійно мислити, і його вміння самостійно діяти;

- індивідуальне ставлення до твору, своєрідність інтерпретації (сене інтерпретації полягає в розумінні суті музичного твору на новому рівні – об'єктивному і суб'єктивному, органічна єдність яких є показником високого музично-художнього результату);

- виконавську свободу та творчий настрій (виконавська свобода проявляється в розумінні інструменталістом образного змісту музичного твору, в індивідуальному переживанні його емоційного настрою і стану, що виражаються в неповторних художньо-виразних нюансах).

Художньо-педагогічний аналіз сприяє поглибленню музичного сприйняття тоді, коли викладач, розуміючи, що музика впливає на нас силою того ставлення до світу, яким володіє композитор і яке він виразив у творі в цілому, а не в окремих деталях, спрямовує увагу студентів на виявлення авторської позиції. Тому від аналізу художньої форми музичного твору доцільно переходити до аналізу того художнього світу, який виникає в людині при сприйманні музики. Не менш важливо, щоб нотні знаки стали для студента символами осмислених музичних комплексів, що є передумовою розвитку внутрішнього музичного слуху баяніста-акордеоніста, його всебічного розвитку як музиканта.

При аналізі музичних творів слід враховувати, що суб'єктивність музичного сприйняття визначена межами, зумовленими інваріативними елементами музики, і виявляється у неповторному особистому ставленні до музичного твору. Варіативність і багатозначність слухацьких інтерпретацій сприяє тому, що при зіткненні думок учнів, при колективному аналізі

музики, розкриваються нові грані музики, її змісту, виявляються задум композитора. Студенти повинні стати повноцінними співавторами аналізу музики. Саме колективно-творчий аналіз музики на занятті відкриває великі можливості для глибокого осягнення естетичного змісту музичних творів, розвитку музичної культури студентів. Із цього стає зрозумілим, що інтерпретація музичного твору сприяє не тільки розширенню емоційної сфери творчої особистості музиканта-виконавця, а й вихованню її емоційної культури.

З метою сприяння розкриттю художнього образу музичного твору студентами, вважається доцільним використання системи спеціальних інструментально-технічних вправ: володіння різними засобами виразності (інтонаційний склад, динамічний розвиток, метро-ритмічна точність), виконавськими прийомами (колористичність звучання, різноманітність туше, тонкість нюансування тощо). Перспективність і евристична цінність такої системи вправ актуалізує потребу у творчій діяльності, розвиває мислення, інтуїцію, уяву, фантазію студентів.

Таким чином, технологія розкриття художнього образу музичного твору має включати наступні етапи: підготовчий етап, етап ознайомлення, загальний аналіз та його деталізацію, визначення стилю виконання та інтерпретацію.

Технологія поетапного розкриття художнього образу музичного твору ґрунтується на наступних принципах, критеріях та конструктах:

- пріоритет художньо-сислового початку в навчальній роботі над музичним матеріалом, виявлення образно-поетичного змісту музики, зашифрованого в нотному записі;

- орієнтація на максимально повне і всебічне виявлення авторського задуму в процесі роботи над музичним твором;

- установка на стилістичну точність і художню достовірність музичного виконання, на адекватну передачу композиторських намірів, як в загальному концептуальному плані, так і в деталях, нюансах, подробицях.

Психолого-педагогічна доцільність описаної технології розкриття художнього образу музичного твору баяністом-акордеоністом ґрунтується на цілях всебічного та інтенсивного розвитку комплексу загальних і спеціальних здібностей студентів – їх художньо-образного і понятійного мислення, фантазії та уяви, музичного слуху, професійної пам'яті, почуття ритму, рухово-моторного потенціалу.

Педагогічний вплив в напрямку розвитку вміння розкриття художнього образу має здійснюватися диференційовано, з урахуванням психологічних особливостей та здібностей кожного студента.

Отже, підсумовуюче все вище сказане, зазначимо, що художній образ музичного твору – це інтегративне відображення авторського задуму музичного твору крізь призму індивідуальності виконавця, його суб'єктивного бачення і відчуття дійсності, для втілення котрого необхідно використовувати такі засоби художньої виразності як ритм, форма, інтонація, звуковилучення, мелодійна лінія, фактура, гармонія, динаміка.

Технологія розкриття художнього образу музичного твору, на нашу думку, має включати наступні етапи: підготовчий етап, етап ознайомлення, загальний аналіз та його деталізацію, визначення стилю виконання та інтерпретацію.

Розкриття художнього образу напряду пов'язане з розвитком у студентської молоді музичних представлень, творчої уяви та досягається шляхом поетапного вивчення музичного твору.

Дане дослідження не претендує на повне вирішення проблеми формування художнього образу музичного твору баяністом-акордеоністом. Подальша робота бачиться в наступних напрямках: уточнення змісту та розширенні кількості критеріїв сформованості художнього образу музичного твору; розробці цілісної системи методик формування художнього образу музичного твору; методичних розробках систем інструментальних вправ спрямованих на формування художнього образу музичного твору.

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА  
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА  
У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ  
«ДОДАТКОВИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ»**

Стратегічні завдання розбудови системи вищої освіти України зумовлюють необхідність розв'язання наукових і практичних проблем, пов'язаних з професійною підготовкою майбутнього вчителя. У сучасній українській системі вищої освіти помітно зростають вимоги до якості підготовки вчителя музичного мистецтва. Проблема формування й удосконалення професійної, зокрема інструментально-виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва завжди знаходиться в центрі уваги науково-педагогічної думки.

Сучасними дослідниками розробляються: проблеми формування музичного та художнього мислення майбутніх учителів в класі інструментально-виконавської підготовки (Ю.Алієв, Л.Арчажнікова, А.Малінковська, В.Муцмахер); методичні аспекти навчання гри на музичному інструменті (А. Каузова, Н.Корихалова, Г.Ципін); питання удосконалення виконавських умінь та навичок майбутніх фахівців (В.Буцяк, А.Каузова, М.Степанов); психолого-педагогічні механізми керівництва виконавською діяльністю (В.Петрушин, В.Подуровський, Се Тін); проблеми формування професійно-значущих якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі інструментально-виконавської підготовки (Ю.Алієв, Л.Арчажнікова, В.Муцмахер, Г.Ципін).

Незважаючи на це, ще не вирішеними залишаються питання подолання реально існуючих протиріч між рівнем інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва та сучасними вимогами до виконання його професійних обов'язків, реалізації музично-педагогічних, художньо-творчих завдань у роботі з учнями загальноосвітніх шкіл. Це потребує пошуків та розробки нових підходів до проблеми

удосконалення інструментально-виконавської підготовки спеціалістів в галузі педагогіки музичного мистецтва.

Всі знання уміння та навички, необхідні учителю для здійснення своєї професійної діяльності, повинні формуватися у взаємодії, з урахуванням особливостей їх подальшого застосування у практичній діяльності.

Опора на системний характер зв'язків, що поєднують складну структуру інструментально-виконавської підготовки, складовими якої виступають інтелектуально-когнітивний, художньо-емоційний, творчо-інтерпретаційний та операційно-виконавський компоненти, дає можливість досліджувати її цілісно, всебічно та як системне явище.

Метою вивчення дисципліни «Додатковий музичний інструмент» та оволодіння такими музичними інструментами як акордеон або баян є розгляд інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва крізь призму системного підходу та у взаємозв'язку із завданнями практичної виконавської діяльності спеціалістів у закладах середньої освіти, які, передбачають: володіння широкими та глибокими музично-теоретичними та методичними знаннями в галузі інструментально-виконавської діяльності; здатність виконувати музичні твори різних стилів, жанрів та форм; сформованість навичок та вмінь самостійної роботи над репертуаром; уміння розкривати художній образ музичного твору на основі адекватного сприйняття, опрацювання та інтерпретації музичних творів; розвиненість музичного сприйняття, уяви, мислення та творчих здібностей.

Багатоаспектність роботи вчителя музичного мистецтва в школі пояснюється сучасними вимогами до організації та проведення різних видів музичної та мистецької діяльності з учнями на уроках музичного мистецтва, що потребує від учителя не тільки систематичних і глибоких професійних знань, умінь та навичок, а й сформованості здатності до саморозвитку, самовдосконалення. Реалізація усіх видів музично-виконавської діяльності учителя (сольне виконавство, самостійна робота над музичними творами, читання з листа, акомпанування, гра в ансамблі, творче музикування та

імпровізація) повинні базуватись на синтезі виконавських та педагогічних якостей, розвинутому естетичному смаку та свідомому ставленню до музичного мистецтва.

Завдання озброєння студентів системою теоретичних знань в галузі музичного виконавства повинно реалізовуватись через розвиток їх інтелектуальних здібностей, формування жанрово-стильових орієнтирів, вмінь осмислювати та розуміти музичні форми і засоби виразності мистецтва.

Музикант повинен володіти системою теоретичних знань про стиль композитора, будову та структуру музичного твору, особливості гармонії та фактури. Науковці стверджують, що чим глибшими будуть знання про твір, тим більше вони збагатять уяву і мислення музиканта, поглиблять його розуміння мистецького твору, сприятимуть створенню художньо-переконливої та яскравої інтерпретації музики.

Важливою є думка про те, що визначення ознак музичних стилів, жанрів, формо-структур, елементів художньої виразності відбувається у свідомості музиканта саме через систему уявлень та понять. Звідси випливає, що формування відповідних уявлень та понять має проходити одночасно та на основі практичної діяльності суб'єктів навчання, а саме – музичного виконавства.

Відомою є наукова теза про те, що нова інформація може бути сприйнята та засвоєна людиною, якщо вона органічно входить у склад її особистісного досвіду. Гра на додатковому музичному інструменті, як художньо-практична діяльність, та постійне набуття музикантом виконавського досвіду складають потрібну основу для розвитку психічних та мисленнєвих операцій, необхідних для адекватного сприйняття, пізнання та творчої інтерпретації музичного мистецтва.

Практика інструментального навчання майбутніх учителів музики доводить, що здатність осмислювати музичні стилі і форми в достатній мірі розвинута не у всіх студентів. Як зазначав вчені-педагоги, матеріал бачить

кожен, зміст знаходить лише той, хто має з ним щось спільне, форма ж залишається таємницею для більшості людей.

Вивчення форми музичного твору дозволяє зрозуміти, що його зміст виступає як цілісна єдність, всі елементи якої знаходяться у тісному гармонійному взаємозв'язку та розвитку. «Відчуття форми», «архітектонічне почуття» або «воля до форми» – це вміння досягнути композицію твору та визначити зміст і роль кожного її елемента.

З точки зору музично-інструментального навчання майбутніх фахівців цю проблему можна визначити як формування здатності здійснювати художньо-слухове та виконавське осягнення форми твору і створення на цій основі власної виконавської концепції, виконавського образу.

Важливою умовою ефективного навчання виступає внутрішній зворотній зв'язок, який забезпечує оптимальне керівництво пізнавальною діяльністю студентів. Він дає можливість судити про результати власної виконавської діяльності самостійно, розвиваючи оцінні та рефлексивні вміння, активізуючи пізнавальну сферу.

Засвоєння та накопичення нових знань, з одного боку, сприяє розвитку психічно-розумових процесів, з іншого є можливим лише за умови відповідного рівня розвитку мислення людини. Подолання постійно виникаючих протиріч між новими знаннями та рівнем інтелектуального розвитку індивіда є головною рушійною силою розвитку процесів мислення (сприйняття, уяви, фантазії тощо).

Діяльність музиканта-виконавця, як і будь-яка мисленева діяльність, пов'язана з аналізом та синтезом. Це виявляється при вивченні музичного твору, осмисленні його мелодичної та гармонічної структури, пошуках виразових засобів втілення задуму композитора і, нарешті, у синтезі, узагальненні вищеназваного у своєму виконанні. Музиканти-виконавці підкреслюють, що зв'язок між знаннями і відповідними формами художньо-інтелектуальної діяльності значно складніший, ніж той, що виражається причинно-наслідковою формою. Музичні і художні знання не просто дають

поштовх тим чи іншим мисленнєвих операціям – вони формують ці операції, визначаючи їх структуру та внутрішній зміст. Нові знання піднімають мислення музиканта на більш високий рівень.

Звертаючись до музики різних епох, осмислюючи її естетико-стильові закономірності, типологічні форми, технологічні норми втілення художньо-образного задуму, майбутні спеціалісти постійно зустрічаються із закарбованими в них культурними реаліями сприйняття, психологією мистецького спілкування.

Процес навчання є ефективним, якщо засвоєння систематизованих знань є стрижнем всього навчального процесу. Адже дидактичний принцип систематичності передбачає засвоєння інформативних блоків знань та способів мисленнєвих дій у визначеному порядку, що забезпечує логіку навчального процесу та максимальний розвиток пізнавальних можливостей особистості.

Інтелектуальний рівень пізнання майбутніми учителями музичного мистецтва характеризуються усвідомленням законів та закономірностей музичної творчості, осмисленням важливих засобів музичної виразності для втілення художньо-образного змісту твору, наявність достатнього обсягу музично-теоретичних знань, широкої художньої ерудиції тощо. Механізми сприйняття музики та мислення художніми образами включають в себе аналіз і синтез, порівняння та узагальнення.

Отже, інтелектуальний розвиток музикантів не може бути досягнутий лише шляхом збільшення кількості їхніх знань. Вирішальне значення має оволодіння прийомами розумової діяльності, які б допомагали усвідомлювати та оцінювати смисл і характер музичної інформації, розуміти її зміст, розмірковувати та робити висновки.

Найбільш суттєві недоліки практики навчання гри на додатковому музичному інструменті науковці часто пов'язують з недостатнім розвитком художньої свідомості музиканта. Такі фактори, як: незначний обсяг музичного та навчального матеріалу, обмеженість загальної та спеціальної



художньої інформації, що сприймається, аналізується та осмислюється респондентами в процесі музичної діяльності, недостатній рівень їх активності та самостійності, а також вузькоспеціалізований підхід до формування виконавських умінь та навичок значною мірою гальмують процеси художнього розвитку музиканта .

Педагогіка мистецтва підкреслює важливість організації навчання майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах атмосфери емоційного напруження і зацікавленості у сприйнятті та осмисленні музики, тому значна увага відводиться формуванню активного художнього сприйняття музики, вмінь слухати її, розуміти та оцінювати. Звернення до емоційної складової музичної свідомості людини – загальноприйнятій, так би мовити, магістральний шлях навчання гри на будь-якому музичному інструменті. Сприйняття художньо-образного змісту музики закладає основи системи ключових мистецьких знань, а отже, розвиває мислення.

Специфіка художньо-образного осягнення музики полягає в тому, що її зміст прихований у нотному тексті, а виконавське завдання міститься у його «розкодуванні», «розшифруванні». Цей процес здійснюється виконавцем шляхом перцептивного (чуттєвого) сприйняття, емоційного переживання, раціонального осмислення та створення на основі цього власної виконавської інтерпретації.

Проникнення у виразово-слуховий підтекст інтонації та осмислення логічної організації звукових структур націлює музикантів на створення цілісного музичного образу. Розвиток музично-слухових уявлень йде від елементарних до більш змістовних та поглиблених, від фрагментарних та розрізнених до більш масштабних та узагальнених. В структуру даного явища, таким чином, включаються елементи формоутворюючого, жанрового, стильового порядку, що дає змогу просуватись від осмислення даного конкретного явища до загальних уявлень про стиль, естетику історичної епохи тощо.

Разом з тим процес формування слухових уявлень під час опанування мистецтва гри на додатковому музичному інструменті повинен доповнюватись розвитком вмінь роботи з авторським текстом, знаходження виконавських прийомів та засобів художньої виразності, формуванням навичок ескізного та детального опрацювання музичного матеріалу, його адекватного сприйняття тощо.

Специфічність буття музичного твору в актуальній формі міститься в тому, що воно постає у вигляді варіантної множини. В процесі знайомства з нотним текстом в уяві музиканта зароджується звуковий образ. Первісне емоційне відображення набуває «виду загального симультанного уявлення, що містить в собі логіку розвитку змісту музичного твору. На основі цього поступово починає виникати виконавська гіпотеза: від загальних відчуттів образного змісту твору здійснюється перехід до формування художнього образу, який в процесі аналізу та інтерпретації кристалізується, деталізується та збагачується шляхом пошуків відповідних засобів виразності.

Відомі вчені-музиканти підкреслюють, що процес вивчення музичного твору фактично є послідовністю систематично вирішуваних виконавцем професійних та творчих завдань. В такій площині проблема визначення логіки і структури роботи над музичним твором входить у прямий зв'язок з комплексом питань, об'єднаних темою виникнення, становлення та розвитку художнього образу в процесі художньої інтерпретації музики.

На першому етапі вивчення нового музичного твору активізується слухова та емоційна сфера виконавця. Чим більш яскравим, художньо неповторним є твір, тим енергійніше починається процес його творчого опрацювання музикантом на основі виникнення художніх асоціацій, музично-слухових уявлень. На цьому етапі метою педагогічної діяльності є створення установки на формування початкового, недиференційованого образу твору та актуалізації особистісного досвіду музиканта, активізації його художньої свідомості.

Накопичення звукової інформації в процесі вивчення музичного твору сприяє розвитку аналітичних умінь, розробці виконавської концепції та апробування варіантів виконання твору.

Дії музиканта під час наступного етапу роботи спрямовані на вирішення рухово-технічних завдань, вдосконалення деяких елементів фактури, створення остаточного варіанту художньо-виконавської концепції. Насправді робота над покращенням звукової форми твору по суті є уточненням, шліфовкою художнього образу у свідомості музиканта-виконавця.

Отже, кожен виконавець спочатку створює в уяві музичний образ твору, а вже потім втілює його на інструменті. Тільки в цьому випадку його гра стає творчим актом, що перетворює світ графічних символів та слухових уявлень у реальне звучання. Формування здатності внутрішнім слухом заздалегідь уявляти звуковий образ музики є дуже важливим для створення відповідного виконавського стану музиканта, розвитку його виконавської інтуїції тощо.

Саме уява стає тим підґрунтям, на якому базуються вміння учителя не тільки яскраво виконувати музичний твір, а й швидко орієнтуватись у його образному змісті, розкривати його за допомогою словесних характеристик, вербально-емоційної програми. Ці вміння необхідні фахівцю для більш чіткого усвідомлення власної виконавської концепції, а також більш переконливої характеристики творів, що звучать на уроках музики в школі.

Потрібно, щоб уява виконавця була спрямована не тільки на музичне звучання, а й створення образу ігрового руху. Важливо не тільки контролювати звук, а й займатись підбором та організацією прийомів звуковидобування. Під час гри потрібно, продовжує автор, не піклуватися про власні емоції та психічні стани, а передавати художньо-образний зміст музики, інтегративно вирішуючи музично-педагогічні та виконавсько-технічні завдання.

Діяльність учителя-музиканта обумовлюється взаємодією звукових, тактильних та рухових відчуттів. Головна роль серед них належить слуховим, а саме: звуковисотним, мелодичним, гармонічним, поліфонічним, тембральним, фактурним та іншим відчуттям.

Мистецтво гри на додатковому музичному інструменті базується на принципі єдності художнього образу та технічної майстерності, яка дозволяє музиканту донести все, що він бажає виразити та висловити своїм виконанням. Постійне удосконалення технічної майстерності – це, по суті, робота музиканта над розширенням своїх можливостей у втіленні художніх образів.

Музичне переживання має не тільки слухову, а й рухову природу, тобто завжди пов'язане з різноманітними рухами, як при виконанні музики, так і при її сприйнятті. Мимовільні похитування тілом, відбивання ритму рукою чи ногою, підспівування – усе це прояви моторної природи музичного переживання. На думку музикантів-виконавців, здатність до здійснення чітких, художньо-обумовлених, вправних ігрових рухів є таким же важливим досягненням музиканта, як і розвинений слух, гарна музична пам'ять тощо. Тому науковці постійно підкреслюють роль практичних дій та операцій у навчанні, звертаючи увагу на психологічні закономірності поєднання процесів мислення, творчості, емоцій та роботи рук (моторики) музиканта.

Як правило, виконавець завжди прагне не стільки детально передати текст твору, як «відновити» його, пропускаючи через себе думки і переживання автора. Разом з тим, музикант повинен показати своє ставлення до музики, розповісти слухачам про свої переживання і відчуття. Вчені-музиканти підкреслюють, що в залежності від виконавської манери музиканта, його художньої індивідуальності, зміст твору розкривається по-різному. З цього приводу наголосимо, що справжній артист завжди грає сучасника, він робить музику близькою до сучасних людей, знає їх переживання. Тому музична педагогіка завжди наголошує на важливості збереження та розвитку індивідуальної виконавської неповторності у

професійній діяльності вчителя музичного мистецтва. В її основі лежать: художній світогляд особистості, ступінь розвитку інтелекту, культури, художнього смаку виконавця, наявність вольових та професійних якостей учителя, а також високий рівень володіння виконавською технікою, артистичність.

В процесі роботи над музично-педагогічним репертуаром на додатковому музичному інструменті увагу студентів потрібно звертати на формування вмінь та навичок відбору найбільш цікавого, художньо досконалого музичного матеріалу, досягнення високого професійного рівня його виконання. Майбутньому вчителю музичного мистецтва необхідно володіти методикою самостійної роботи над музичним твором (виконання окремих голосів, фраз, періодів; опрацювання особливостей ритмічної, артикуляційної, динамічної, жанрово-стилістичної організації музичного матеріалу; подолання виконавських та технічних складнощів тощо).

У повсякденній роботі вчителю музичного мистецтва потрібні навички підбору знайомих мелодій на слух на додатковому музичному інструменті (з додаванням до них акомпанементу), гармонізації та інструментального перекладу музичних уривків, володіння прийомами творчого музикування. Формування цих умінь потребує достатнього періоду часу та найбільш ефективно здійснюється в процесі постійної, кропіткої та цілеспрямованої роботи студентів на додатковому музичному інструменті.

Отже, на основі вищесказаного зробимо такі висновки: виявлення системних зв'язків у структурі інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, зокрема в опануванні додатковим музичним інструментом, організація освітнього процесу з урахуванням закономірностей розвитку їх художньої свідомості, застосування сучасних педагогічних підходів та інноваційних методів роботи у комплексі можуть забезпечити суттєве підвищення рівня підготовки спеціалістів та ефективність їх професійної діяльності.

## ФОРМИ РОБОТИ ТА КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ

Рейтинговий контроль знань студентів здійснюється за 100-бальною шкалою:

### Шкала оцінювання: національна та ECTS

ОЦІНКА ECTS	СУМА БАЛІВ	ОЦІНКА ЗА НАЦІОНАЛЬНОЮ ШКАЛОЮ	
		екзамен	залік
A	90-100	5 (відмінно)	5/відм./зараховано
B	80-89	4 (добре)	4/добре/зараховано
C	65-79		
D	55-64	3 (задовільно)	3/задов./зараховано
E	50-54		
FX	35-49	2 (незадовільно)	не зараховано

**Форми поточного та підсумкового контролю.** Комплексна діагностика знань, умінь і навичок студентів із дисципліни «Додатковий музичний інструмент» акордеон/баян здійснюється на основі результатів проведення поточного й підсумкового контролю знань (КР). Поточне оцінювання (індивідуальне, групове і фронтальне опитування, самостійна робота, самоконтроль). Завданням поточного контролю є систематична перевірка розуміння та засвоєння програмового матеріалу, виконання практичних робіт, уміння самостійно опрацьовувати нотні тексти, створення художнього образу музичних творів, вивчення напам'ять музичних творів, здатності публічно виконувати вивчений музичний репертуар. Контроль знань та вмінь студентів із дисципліни здійснюють шляхом виконання тестових завдань, контрольних робіт, контрольних завдань, підготовки та виступу на практичних заняттях, виконанні індивідуальних завдань.

Педагогічний контроль здійснюється з дотриманням вимог об'єктивності, індивідуального підходу, систематичності й системності, всебічності та професійної спрямованості контролю.

Завданням підсумкового контролю (КР, залік) є перевірка глибини засвоєння студентом програмового матеріалу.

### *Критерії оцінювання відповідей на практичних заняттях:*

Студенту виставляється відмінно, коли він емоційно, художньо переконливо та технічно довершено виконав музичний репертуар згідно вимог навчальної дисципліни. У ході виконання студент долає технічні труднощі, передбачені для самостійного опрацювання, наводить приклади і демонструє виконавські вміння та навички гри на додатковому музичному інструменті на підтвердження теоретичного матеріалу.

Студенту виставляється дуже добре, коли він добре знає художньо-навчальний музичний репертуар, але ж виконує його без відповідної емоційності. У ході виконання студент долає технічні труднощі, передбачені для самостійного опрацювання, наводить приклади і демонструє виконавські вміння та навички гри на додатковому музичному інструменті на підтвердження теоретичного матеріалу, але наявні незначні виконавські огріхи.

Студенту виставляється добре, коли він добре виконує музичний репертуар, але представлення елемента музичної тканини не сприяє розкриттю художньо-образного змісту композиції, або порушує його цілісність; трапляються виконавські огріхи.

Студенту виставляється достатньо, коли він засвоїв частково, фрагментарно художній музичний матеріал та припускається помилок щодо нотного тексту виконуваних музичних творів; трапляються суттєві виконавські огріхи.

Студенту виставляється задовільно, коли він випускає, втрачає при виконанні певні мотиви, а то й фрази виконуваних музичних творів; трапляється значна кількість виконавських помилок різного роду.

Відповідний розподіл балів, які отримують студенти за 3 крд.

Поточне оцінювання та самостійна робота									КР	Накопичувальні бали/сума
T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8		20	300/100*
20	40	20	40	40	20	50	30		20	

\*Примітка. Коефіцієнт для іспиту – 0,6. Іспит оцінюється в 40 б.

### Засоби діагностики

**Засобами діагностики та методами демонстрування результатів навчання є:** завдання до практичних занять, завдання для самостійної та індивідуальної роботи (зокрема виконання вправ, гам, арпеджіо, акордів, етюдів, танців, пісень, п'єс), публічні виступи, тестові завдання, контрольні роботи.

### Методи навчання

*Усний виклад матеріалу:* наукова розповідь, спрямована на аналіз фактичного матеріалу, музично-теоретичний аналіз п'єси, вияв складностей теоретичного характеру, особливостей фактури, аплікатури; *пояснення* – вербальний метод навчання, за допомогою якого розкривається сутність певного явища, закону, процесу, дії, що сприяють усвідомленню студентами загального змісту і сутності музичного твору та особливостей його виконання: демонстративне виконання викладачем фрагментів або цілого музичного твору; *проблемне навчання, дії,* що пов'язані з практичним відпрацюванням та засвоєнням технічних та художніх навичок під час виконання музичного твору: читка з листа нового твору, багаторазове програвання, приспівування окремих місць, метро-ритмічне відпрацювання; *практично-евристичний метод* – творчі відкриття, характерне на завершальних стадіях роботи над музичним твором, коли при кожному практичному виконанні є поява створення неповторних образів індивідуального характеру, застосування незвичайних технічних прийомів виконання, індивідуальна інтерпретація музичного твору, виконання його окремих фрагментів, випробування нетрадиційних прийомів виконання.



## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АУДИТОРНОЇ ТА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

### *Поліфонія*

1. Барток Б. Менует До-мажор.
2. Бах І.С. «Арія», До-мажор.
3. Бах І.С. «Арія», Соль-мінор.
4. Бах І.С. «Жига», Ля-мажор.
5. Бах І.С. Сарабанда із сюїти Сі-бемоль мажор.
6. Глінка М. Поліфонічна п'єса Ре-мінор.
7. Гедіке А. Сарабанда Мі-мінор.
8. Крігер І.Ф. Менует Ля-мінор.
9. Регер М. «Прелюдія і fuga» с.99 №3 перекл. А.Онуфрієнко.

### *Велика форма*

1. Вебер К.М. Сонатина До-мажор.
2. Вебер К. Анданте з варіаціями.
3. Й.Гайдн. Тема з симфонії Соль мажор.
4. Клементі М. Сонатини (за вибором).
5. Ф.Кулау. Тема з варіацій Соль-мажор.
6. Плейєльбель І. Сонатина Ре-мажор.
7. Різоль М. «Полька» варіації на тему українського танцю.
8. Чайкін М. «Концертна сюїта».
9. Яшкевич І. «Сонатина у старинному стилі», I ч.

### *П'єси*

1. Бандура. Українська народна пісня.
2. Л.Бетховен. Бабак.
3. Й.Брамс. Колиска.
4. Гембера Г.«Менует».

5. М.Глінка. Вальс.
6. Глінка М. «Мазурка».
7. Х.Глюк. Мелодия.
8. Гуно Ш. Танок №3 з опери «Фауст».
9. Диби-диби. Українська народна пісня.
10. Жилін О. «Вальс».
11. І.Кальман. Вальс из оперети «Сильва».
12. Корольок. Українська народна пісня.
13. Кулау Ф. «Скерцо».
14. М.Лисенко. Колискова.
15. С.Майкапар. Вальс.
16. Л.Моцарт. Менует.
17. В.Моцарт. Полонез.
18. Моцарт В. «Менует».
19. На горі верба рясна. Українська народна пісня.
20. Налетіли журавлі. Українська народна пісня.
21. Ніч яка місячна. Українська народна пісня.
22. Ой, джигуне, джигуне. Українська народна пісня.
23. Ой, дзвони дзвонять. Українська народна пісня.
24. Ой, лопнув обруч. Українська народна пісня.
25. А.Пашкевич. Мамина вишня.
26. Польський танок обр. С. Чапкія.
27. В.Ребіков. Пісня.
28. Сонце низенько. Українська народна пісня.
29. Старовинна французська пісня.
30. Сусідка. Українська народна пісня.
31. А.Хачатурян. Вальс.
32. Чеська народна пісня «Ганнуся» обр. С. Чапкія.
33. Ф.Шуберт. Вальс.
34. Юцевич Є. «Гопак».

## *Етюд*

1. Ю.Акимов. Етюд Ля-минор.
2. Б.Барток. Етюд До-мажор.
3. Б.Беньямінов. Етюд Ля-мінор.
4. Г.Беренс. Етюд № 5 До-мажор.
5. Г.Беренс. Етюд № 17 Соль-мажор.
6. Г.Беренс. Етюд Фа-мажор.
7. І.Беркович. Етюд № 8 До-мажор.
8. Г.Вольфарт. Етюд № 10 Ля-мінор.
9. Г.Вольфарт. Етюд Ре мажор.
10. Н.Горлов. Етюд Соль-мажор.
11. К.Гурліт. Етюд Ля-мінор.
12. А.Жилінський. Етюд До-мажор.
13. В.Клин. Етюд № 2 До-мажор.
14. М.Корецький. Етюд № 1 До-мажор.
15. А.Лемуан. Етюд До-мажор.
16. М.Лисенко. Етюд № 7 До-мажор.
17. В.Мотов. Етюд № 32 Ля-мінор.
18. В.Мотов. Етюд Соль-мажор.
19. А.Онегін. Етюд Соль-мажор.
20. М.Ризоль. Етюд № 2 До-мажор.
21. А.Рожков. Етюд До-мажор.
22. А.Салін. Етюд № 13 Ля-мінор.
23. А.Талакин. Етюд До-мажор.
24. Б.Фиготин. Етюд До-мажор.
25. А.Холминов Етюд Фа-мажор.
26. К.Черні. Етюд № 4 До-мажор.
27. К.Черні. Етюд Соль-мажор.
28. К.Черні. Етюд Фа-мажор.
29. І.Яшкевич. Етюд Ре-мажор.

## *Пісні*

1. Р.Бойко. Ми з мамою.
2. Д.Буглай. Осіння пісенька.
3. М. Вербицький «Гімн України»
4. Веселі гуси.  
Українська народна пісня. Обр. М.Красева.
5. Вийди, вийди сонечко.  
Українська народна пісня. Обр. М.Вериківського.
6. М.Глінка. Не щебечи, соловейку.
7. Добрий мірошник. Литовська народна пісня.
8. Женчичок-бренчичок. Українська народна пісня. Обр. Я.Степового.
9. Зозуленька. Чеська народна пісенька.
10. Котику сіренький. Українська народна пісня. Обр. Я.Степового.
11. М. Лисенко. Перепілочка.
12. Ой, вийду я за воротонька.  
Українська народна пісня. Обр. А. Лядова.
13. Ой, є в лісі калина. Українська народна пісня. Обр. Л.Ревуцького.
14. Ой, на горі жито. Українська народна пісня. Обр. К.Стеценка.
15. Т.Потапенко. Шпачок прощається.
16. Ю.Рожавська. Коломийка.
17. Світлочок. Грузинська народна пісня.
18. Сонце. Грузинська народна пісня.
19. Я.Степовий. Зимонько-снігуронько.
20. У кожного свій музичний інструмент.  
Естонська народна пісня. Обр. Х.Кирвітса.
21. А.Філіпенко. Новорічна.
22. Б.Фільц. Морозець.
23. Щебетала пташечка. Українська народна пісня. Обр. Я.Степового.
24. Я коза ярая. Українська народна пісня. Обр. Л.Ревуцького.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста) : монографія. Вид. 2-ге, допов. Умань : Сочінський М. М., 2017. 651 с. : рис., табл.
2. Болгарський А. Г., Бодрова Т. О. Педагогічна практика загальноосвітніх навч. закладах з предмета «Музика»: навч.-метод. посібн. для студентів педаг. ун-тів. К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2008. 130 с.
3. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2007. 270 с.
4. Власов В. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посіб. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. 44 с.
5. Власов В. Джазові мініатюри для баяна (акордеона). Видавництво : Самвидав. 2001. 16 с.
6. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування професійних умінь майбутніх учителів музики на заняттях з основного музичного інструмента (фортепіано) : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2013. 97 с.
7. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Формування інструментально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2014. 84 с.
8. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності : навч.-метод. посіб. для студентів ВНЗ спеціальності «Музичне мистецтво». К. : КУ ім. Бориса Грінченка, 2016. 160с.
9. Глазунова І. К. Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання. К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 68 с.
10. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. 2-е вид., доп., випр. Рівне: Волинські обереги, 2011. 552 с.

11. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. – К. : Музична Україна, 1982. 50 с.
12. Губанов В. Концертні твори для баяна (акордеона). – Тернопіль : навчальна книга – Богдан, 2004. – Вип 3. – 36 с.
13. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. Київ: НПУ, 2007. 460 с.
14. Давидов М. Основи формування виконавської майстерності баяніста. К. : Музична Україна, 1983. 69 с.
15. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. К. : Музична Україна, 2004. 290 с.
16. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна. К.: Муз. Україна, 1997. 120 с.
17. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста. К., 1998. 110 с.
18. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. для вищ. навч. закл. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
19. Дверій Р. Є. Основи гри на музичних інструментах : навч.-метод. посіб. для вчителів загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних навчальних закладів, керівників гуртків позашкільних закладів освіти. Львів : Світ, 2009. 128 с.
20. Дрижаков В., Дьяченко І. Концертні етюди для баяна та акордеону на різні види виконавської техніки : навч.-метод. посіб. К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 66 с.
21. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Посвіт, 2010. 215 с. : іл.

22. Душний А. Педагогічний репертуар для баяніста: навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 107 с.
23. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; головний ред. В.Г. Кремень. К. : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
24. Жигінас Т.В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності : навч.-метод. посіб. К. 2014. 178 с.
25. Зязюн І. А., Крамущенко Л. В., Кривонос І. Ф. Інтелектуально творчий розвиток особистості в умовах неперервної освіти. Філософія сучасної професійної освіти. Неперервна професійна освіта : проблеми, пошуки, перспективи : монографія. К. : Віпол, 2000. 636 с.
26. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (іст. аспект) : дис. ... канд. мистецтвознавства / Київська консерваторія ім. П.І. Чайковського, 1995. 277 с.
27. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ-ХХ ст.) : навч. посіб. для вищ. навч. закл. мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ, 2002. 70 с.: іл.
28. Інструментальне виконавство : теорія, історія та практика : колективна монографія / В. А. Гусак та ін. Умань : «Візаві», 2016. 186 с.
29. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с. : нот.
30. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист-ва. Київ, 2005. 20 с.
31. Крицький В. М. Забезпечення студентів музично-педагогічних факультетів художньо та дидактично доцільними знаннями у процесі музично-виконавської підготовки : метод.рекоменд. Ніжин: НДПІ імені М.В.Гоголя, 2000. 24 с.
32. Марченко В. В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. *Культура і сучасність: альманах*. К.: Міленіум. 2016. № 1. С. 111–115.

33. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. К.: Промінь, 2006. 432 с.
34. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: посібник для вчителів / Л.М. Масол, О.В. Гайдамака, Е.В. Белкіна, О.В. Калініченко, І.В. Руденко. Х.: Веста: видавництво «Ранок», 2006. 256 с.
35. Матвійчук Л. Д. Методичні основи формування виконавської майстерності домриста: навч. посіб. К.: НМАУ ім.П.І. Чайковського, 2000. 67 с.
36. Методика викладання гри на спеціальному інструменті : метод. рек. для студ. спец. 6.020204 „Музичне мистецтво (Народні інструменти)”. Луганськ : ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2015. 103 с.
37. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 1974. 42 с.
38. Мостова І. В. Формування педагогічно-виконавської майстерності майбутнього вчителя музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Луганськ, 1998. 20 с.
39. Ніколаєва Г. О. Методика навчання гри на фортепіано майбутніх вчителів музики: навч. посіб. Харків : ХНПУ, 2011. 138 с.
40. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навчальний посібник. К.: КНУКіМ, 2006. 188 с.
41. Опарик Л. М. Теорія і методика читання музики з листа в класі фортепіано : метод. рек. Київ, 2010. 86 с.
42. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К.: Освіта України, 2008. 274 с.
43. Пономарьов Ю. Специфіка роботи зі студентами мистецьких факультетів у класі додаткового музичного інструмента. *Збірник наукових праць*. К., 2008. С. 6.
44. Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва : монографія / О. І. Стріхар,



Л. С. Аристова, К. К. Зуб, Л. Л. Васильєва, І. В. Щербак та ін. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2016. 300 с.

45. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті. Переклад з рос. мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. 232 с.

46. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. 272 с.

47. Ростовський О. Я. Проблема методологічної переорієнтації професійної підготовки майбутніх учителів музики у контексті реформування сучасної загальноосвітньої школи. Ніжин : НДПУ імені М. Гоголя, 2003. 239 с.

48. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

49. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібн. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2005. 360 с.

50. Рябов І. М. Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано. К. : Музична Україна, 1977. 80 с.

51. Семешко А. Баян в педвузі : навч. посіб. для студентів пед. вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.

52. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.: іл.

53. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 144 с.

54. Світова баянно-акордеонна література на зламі ХХ—ХХІ століть: бібліогр. довід. Вінниця: Нова Книга, 2015. 307 с.

55. Склярів О. Д. Методика викладання курсу фортепіано. Формування і розвиток виконавчих навичок студентів : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. Харк. держ. акад. культури. Х., 2002. 79 с.

56. Теорія і практика акомпанементу : навч.-метод. посіб. до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів

мистецьких спеціальностей. / уклад.: І.Г.Стотика, Е.А.Власенко, Я.В.Сопіна, О.В.Стотика / заг. ред Стотики І.Г. Мелітополь : МДПУ, 2018. 127 с.

57. Черепанин М. В., Булда М. В. Естрадний олімп акордеона : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.: іл.

58. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: підручник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 528 с.

59. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 206 с.

60. Щербак І. В. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Наукові записки. Сер. Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.* 2015. Вип. 141. Ч. II. С. 93–97.

61. Щербак, І. В. Розвиток професійних властивостей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки, 174. Сер. Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка,* 2019. С. 159–164.

62. Щербак І. В. Технологічний процес розкриття художнього образу музичного твору майбутніми вчителями музичного мистецтва. *Мистецька освіта : історія, теорія, технології : зб.наук.праць. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди.* 2016. С. 166–173.

63. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів у контексті психологічних теорій. *Наука і сучасність: зб. наук. праць НПУ ім. М.П.Драгоманова.* 2006. Т. 55. С. 131–140.

64. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

65. Shcherbak I. V. The technological process for the image disclosure in a musical composition by the future musical art teachers. *World Science. Warsaw, Poland.* 2017. Vol. 3, № 12(28) P. 14–18.

66. Shcherbak I. V. Preparation of future teachers of music art for instrumental performance. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science. Warsaw, Poland.* 2020. № 7(28) P. 15–20.

## ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ

1. <http://www.freesheetmusicguide.com/classical.htm>
2. <https://pianoworld.com/resources/free-sheet-music/>
3. [https://accordion.org.ua/collections/alfred\\_mirek\\_samovchitel\\_gri\\_na\\_akordeoni](https://accordion.org.ua/collections/alfred_mirek_samovchitel_gri_na_akordeoni)
4. [www.forumklassika.ru/forumdisplay.php?f=72](http://www.forumklassika.ru/forumdisplay.php?f=72)
5. <http://www.rudolphsmusic.com/>
6. [www.quatre-mains.net/](http://www.quatre-mains.net/)
7. [www.e-reading.org.ua/book.php?book=104929](http://www.e-reading.org.ua/book.php?book=104929)
8. [mirknig.com/knigi/kultura/1181553568-tehnika-fortepeyanoy-igry.html](http://mirknig.com/knigi/kultura/1181553568-tehnika-fortepeyanoy-igry.html)
9. [pianotki.ru/book/knigi/](http://pianotki.ru/book/knigi/)
10. [nlib.org.ua/ru/nlib/catalog](http://nlib.org.ua/ru/nlib/catalog)
11. <http://noni.org.ua/>
12. <http://www.europeana.eu/portal>
13. <http://elib.nplu.org/collection.html?id=33>
14. <http://www.ukrbook.net>
15. <http://www.nbu.gov.ua>
16. <http://www.twirpx.com/files/art/music>
17. <http://notonosec.at.ua/load/ansambli/narodnye/15>
18. <http://www.21one.ru/stati/57/266>
19. <http://www.quellen.org.ua/ru/gallery/album/4>
20. <http://www.goldaccordion.com>
21. <http://www.accordionlinks.com/publisher.html>
22. <http://www.accordionmidi.com>