

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

І. В. Щербак

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО
З МЕТОДИКОЮ ВИКЛАДАННЯ**
(АКОРДЕОН / БАЯН)

Навчально-методичний посібник

Частина I

Миколаїв
2023

УДК 78.071 / 786
ББК 85.315
Щ 61

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ГУРАЛЬНИК Н.П. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

ЧЕРКАСОВ В.Ф. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного мистецтва Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради

*Рекомендовано вченою радою
Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського
(протокол № 25 від 29.05.2023 р.)*

Щербак І.В.

Щ 61 Інструментальне виконавство з методикою викладання (акордеон/баян) Частина I: навч.-метод. посіб. Миколаїв, 2023. 210 с.

У навчально-методичному посібнику подано матеріал із вивчення дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання (акордеон/баян) Частина I» 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 978-967-566-488-0

Щербак І. В., 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	4
ПРАКТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ	8
ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ	144
СЛОВНИК КЛЮЧОВИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ	168
СЛОВНИК ІНОЗЕМНИХ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ	188
ФОРМИ РОБОТИ ТА КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ	195
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АУДИТОРНОЇ ТА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ	200
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	204
ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ	210

ВСТУП

Програма вивчення нормативної навчальної дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання» складена відповідно до освітньо-професійної програми підготовки ступеня бакалавра спеціальності 014 Середня освіта, предметна спеціалізація 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво).

Предметом вивчення навчальної дисципліни є теоретичне, методичне та практичне засвоєння інструментально-виконавських умінь і навичок високоякісного художнього виконання творів на музичному інструменті.

Міждисциплінарні зв'язки забезпечують теоретичну та практичну єдність в осмисленні інформації, отриманої в процесі вивчення циклу професійних дисциплін: музично-теоретичних (гармонія, сольфеджіо, історія музики) та вокально-хорових.

Ключові слова: інструментальне виконавство, музичні здібності та навички, музичний стиль, музичний жанр, виконавська інтерпретація.

Abstract

The program of study of the normative educational discipline "Instrumental performance with teaching methods" is made according to the educational-professional program of preparation of a bachelor's degree of a specialty 014 Secondary education, subject specialization 014.13 Secondary education (Musical art).

The subject of study of the discipline is the theoretical, methodological and practical mastering of instrumental and performing skills of high-quality artistic performance of works on a musical instrument.

Interdisciplinary connections provide theoretical and practical unity in understanding the information obtained in the process of studying the cycle of professional disciplines: music theory (harmony, solfeggio, music history) and vocal and choral.

Keywords: instrumental performance, musical abilities and skills, musical style, musical genre, performing interpretation.

Мета курсу: виховання широко досвідчених фахівців, які здатні вільно використовувати музичний інструмент (фортепіано, акордеон, баян) при проведенні уроку та позакласної музично-виховної роботи в закладах загальної середньої освіти, здібні розкрити художній зміст музичних творів, мають необхідний досвід самостійної роботи з педагогічним та концертним репертуаром і готові до практично-виконавської та педагогічної діяльності.

Завдання курсу:

- розвивати у студентів комплекс музично-творчих та музично-виконавських здібностей, формування музично-педагогічної майстерності;
- засвоїти найбільш типові риси музики різних епох, стилів, художніх напрямків та національних шкіл;
- прищеплювати студентам навички й уміння підготовки за допомогою музичного інструмента (фортепіано, баян, акордеон) музично-виховних та музично-освітніх заходів (тематичних концертів, музичних бесід, літературно-музичних композицій, лекторіїв дитячої філармонії);
- розвивати комплекс музичних здібностей (гармонічний та поліфонічний слух, музично-виконавське мислення, музичну пам'ять, відчуття метро-ритму, виконавську волю тощо);
- оволодіти уміннями та засвоїти методи перекладання фрагментів симфонічної, оперної, балетної музики для акордеона або баянів, підбиранню на слух музичних мелодій з акомпанементом;
- формувати навички самостійної роботи над музичним твором, пізнавальної та творчої активності;
- формувати сценічну культуру та артистизм.

Передумови для вивчення дисципліни: міждисциплінарні зв'язки забезпечують теоретичну та практичну єдність в осмисленні інформації, отриманої в процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін – *сольфеджіо* (ладове чуття, розвиток музичного слуху, музично-слухових, внутрішніх уявлень, правильне відчуття висоти ноти, вміння „чисто” інтонувати),

гармонії (орієнтування в тональності, структура, побудова та розташування акорду, розвиток гармонічного слуху, навички акордових сполучень, гармонізація мелодії), *історії музики* (ознайомлення з видами, жанрами інструментальної музики; орієнтація в музично-історичному просторі; ознайомлення з творчістю видатних композиторів минулого та сучасності).

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

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

ЗК 5. Здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел.

ЗК 6. Здатність застосовувати набуті знання в практичних ситуаціях.

ЗК 7. Здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями.

ЗК 10. Здатність до адаптації та дії в новій ситуації.

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

ФК 5. Здатність до перенесення системи фахових знань у площину навчальних предметів музичне мистецтво/мистецтво, структурування навчального матеріалу, проектування та організації власної діяльності.

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.

ФК 11. Здатність до критичного аналізу власної педагогічної діяльності, до особистісного та професійного самовдосконалення, навчання і саморозвитку, зокрема обміну професійним досвідом.

Програмні 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.

ПРН 8. Виявляє здатність до самоактуалізації, саморозвитку та самокорекції у процесі мистецької й музично-педагогічної діяльності.

ПРН 18. Розуміє значущість культури і мистецтва для виховання і розвитку особистості учня, цінує полікультурність світу і здатний керуватися у своїй діяльності сучасними принципами полікультурної толерантності, діалогу і співробітництва.

ПРН 19. Здатний вчитися впродовж життя і вдосконалювати з високим рівнем автономності набуту під час навчання кваліфікацію.

ПРАКТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ

ТЕМА 1

Початковий етап навчання гри на акордеоні / баяні

Домінантні проблеми теми

Принципи початкового навчання

Велике значення у формуванні виконавських вмінь та навичок майбутніх учителів музичного мистецтва має початковий період навчання гри на акордеоні або баяні. Питання початкового навчання привертають дедалі все більшу увагу викладачів-музикантів та науковців.

Початковий етап навчання гри на акордеоні або баяні відіграє важливу роль у професійному становленні майбутніх учителів музичного мистецтва. Саме в цей період закладаються основні виконавські вміння та навички на баяні або акордеоні, вирішується важливе питання пристосування студента-музиканта до інструменту. Необхідно уважно стежити за тим, щоб перші виконавські вміння та навички не сковували виконавця, щоб йому було зручно та комфортно з акордеоном або баяном.

На першому плані оволодіння професійними виконавськими вміннями та навичками, що гарантують належний розвиток майбутніх учителів музичного мистецтва, забезпечення різнобічної його професійної підготовки. Тому початковий етап навчання гри на акордеоні або баяні має вирішити низку найважливіших завдань. До них можна віднести:

1. Набуття достатніх теоретичних знань.
2. Засвоєння основ постановочного комплексу, що забезпечує свободу виконавських дій.
3. Опанування певними технічними вміннями та навичками.
4. Набуття елементарних навичок виразного виконання музичних творів.

Розглянемо їх докладніше.

1. Під набуттям теоретичних знань мається на увазі послідовне вивчення музичної грамоти, будови клавіатури та особливостей нотної грамоти для акордеона або баяна, розвиток навичок читання нот з аркуша.

2. Засвоєння основ постановочного комплексу – це створення найбільш сприятливих умов для виконання музичних творів (посадка, встановлення акордеону або баяну, постановка рук).

3. Опанування практичними виконавськими вміннями та навичками – одне з найважчих завдань у початковому навчанні гри на акордеоні або баяні – включає:

- освоєння правої та лівої клавіатури (відчуття відстані між клавішами, оволодіння навичками виконання різних фактур);
- вироблення аплікатурної дисципліни;
- оволодіння навичками міховедення;
- вивчення основних виконавських прийомів;
- розвиток рухових навичок;
- координацію рухів рук;
- оволодіння доцільними м'язовими рухами.

Під оволодінням доцільними м'язовими рухами мається на увазі робота над виключенням недоцільних рухів пальців. Відсутність належної уваги до організації м'язових рухів зазвичай призводить до зайвих рухів і цим самим гальмує розвиток рухових навичок.

Найчастіше, наприклад, зайві розгинальні рухи зустрічаються після підняття пальців із клавіш. Такі рухи є не що інше, як абсолютно невиправдана робота розгинальних м'язів. Ці м'язи природно приводяться в дію лише при виконанні стрибків, арпеджіо та акордів у широкому розташуванні, тобто там, де може знадобитися випрямлення пальців.

При виконанні гамоподібних мелодійних ліній пальці, що відпускають клавіші, повинні залишатися над клавішами напівзігнутими, округленими та ні в якому разі випрямляти їх не слід.

Причиною зайвих рухів часто буває і напруга не зайнятих виконанням пальців. Так, у момент штовхання клавіші четвертим (безіменним) пальцем у багатьох студентів з'являється різкий розгинальний рух другого (вказівного) пальця, а також розгинальний або згинальний рух п'ятого (мізинця) пальця. Для вирішення таких труднощів можуть допомогти спеціальні вправи для розвитку координації рухів пальців.

Відсутність належної уваги до організації м'язових рухів студентів-виконавців, зазвичай, викликає зайві рухи пальців і гальмує розвиток рухових навичок.

4. Робота над виразністю виконання повинна починатися разом з першим дотиком до акордеону або баяну, бо читання та відтворення нот на музичному інструменті без правильного їхнього відтворення так само неможливо, як читання літературного тексту без дотримання розділових знаків, складових і логічних смислових наголосів.

Важливо і дотримання певної послідовності у початковому навчанні гри на акордеоні або баяні. Як відомо, кінцева мета роботи над музичним твором передбачає найповніше розкриття художнього образу. Але здійснення цього завдання можливе лише за наявності необхідних виконавських вмінь та навичок.

Поступове систематичне накопичення виконавських вмінь та навичок є послідовністю у початковому навчанні гри на акордеоні або баяні. Саме це має визначати вибір репертуару в зазначеному періоді навчання.

Охарактеризуємо основні етапи послідовного початкового навчання гри на акордеоні або баяні.

1. Ознайомлення з правильною посадкою виконавця та встановленням акордеону або баяну, регулярна робота над оволодінням цими навичками.

2. Засвоєння основного вихідного положення рук та способу дотику до клавіш.

3. Оволодіння правильним способом міховедення. Під цим поняттям розуміється придбання відчуття почергової роботи тильних м'язів при

розтисканні та долонних м'язів – при стискання міху та збереження, таким чином, загальної свободи лівої руки. Навички ведення та зміни напрямку в русі міху набуваються на вправах. Спочатку зміна напрямку міху проводиться лише між звуками, що повторюються:

правою рукою



лівою рукою



Ознайомлення з елементарними навичками міховедення може бути здійснено протягом кількох занять.

4. Відтворення тривалостей від цілої ноти до восьмої. Досягається вправами із певною зміною руху міху. Набуття цієї навички дозволяє перейти до вивчення музичних творів.

5. Оволодіння прийомами нон легато та легато у гамоподібних рухах. Знайомство з основами аплікатури правої руки при гамоподібних рухах мелодії.

6. Засвоєння постановки лівої руки акордеону або баяну. Правильне виконання найпростішого акомпанементу. Опанування цих вмінь і навичок досягається щоденними заняттями протягом семестру. Потрібна велика попередня підготовка на вправах і ретельне опрацювання до десяти музичних п'єс з гамоподібною будовою мелодії.

7. Опанування мелодій зі стрибкоподібним та арпеджированим рухом у правій руці. Особливості аплікатури. У лівій руці – мажорні сектаккорди та квартсектаккорди, їхня аплікатура. Для оволодіння цими навичками також потрібне вивчення кількох музичних п'єс.

8. Чергування гамоподібного та арпеджірованого рухів мелодії. Збереження основного положення правої руки, що дозволяє ледве помітним плавним поворотом кисті забезпечити виконання мелодійних рухів. Основні динамічні відтінки (p, f).

9. Стаккато (епізодично). Більш швидкий рух для правої руки (шістнадцяті ноти); в лівій руці – мінорні квартсекстакорди та секстакорди;

10. Розвиток координації рук. Більш складні тривалості (заліговані ноти, ноти з точкою тощо), особливості їх з'єднання з акомпанементом лівої руки. Динамічні відтінки крещендо та димінуендо.

11. Подвійні ноти та тризвуки (епізодично).

Таким є орієнтовний перелік вмінь та навичок, які майбутні вчителі музичного мистецтва повинні засвоїти в початковий період навчання гри на акордеоні або баяні. Відповідно має підбиратись і музичний репертуар. Від засвоєння найелементарніших знань студента-виконавця під час початкового етапу навчання гри на акордеоні або баяні тягнеться безперервний ланцюжок дій під час занять та самостійної роботи у становленні та професійному розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Успішне навчання гри на будь-якому музичному інструменті, як відомо, можливе лише за наявності у студентів-музикантів музичних здібностей: мелодичний слух, гармонічний слух, музична пам'ять, відчуття ритму, відповідних певним нормам. Про їх визначення та розвиток ми зупинимось більш детально у наступній темі: «Музичні здібності та їх розвиток». Крім цього, потрібна наявність деяких специфічних фізичних даних, характерних для виконавства на акордеоні або баяні.

Відповідність цим вимогам ще не означає, що музичний розвиток та оволодіння акордеоном або баяном завжди відбуватимуться успішно. Окрім певних музичних здібностей, успішне зростання студента-виконавця обумовлюється цілою низкою особливостей його інтелекту, темпераменту тощо. Хороший загальний розвиток, сприйнятливність, живий темперамент, а

також зацікавленість, акуратність сприятимуть музично-виконавським успіхам.

Для успішного розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва, які опановують гру на акордеоні або баяні, велике значення має хороша координація рук. Для її діагностики можна запропонувати вистукування ритмічних малюнків двома руками. Наприклад:



Також майбутньому вчителю музичного мистецтва для перевірки керованості ігровим апаратом, координації рухів, здатності до розслаблення необхідно виконувати наступні вправи:

Вправа 1. Рука знаходиться на поверхні столу, долоня округлена у формі куполу або даху будиночка. Кожному пальцю надається свій номер. Студент-виконавець на прохання педагога або самостійно стукає по столу тим чи іншим пальцем, причому ударяє він точно м'якоттю верхньої фаланги пальця.

Вправа 2. Гра в маленький гумовий м'ячик. Саме під час цієї вправи у студента-виконавця формуються вільні амплітудні рухи всіх частин виконавського апарату: кисть, зап'ястя, передпліччя.

Важливу роль мають також особливості будови виконавського апарату студента-виконавця. Насамперед – пропорційна будова тіла та довжина рук. Занадто короткі руки виключають можливість нормального розтискання міху. Студента-виконавцям із короткими руками зазвичай важко дається forte, їх виконання виходить недостатньо виразним.

Надмірно довгі руки вимагають відводити інструмент далеко від тулуба, внаслідок чого виконавець втрачає контакт із інструментом. Нормальне розташування інструменту порушує природне положення правої

руки. Величина кисті, довжина та товщина пальців також повинні відповідати мензурі інструменту. Відстань між клавішами акордеону або баяну невелика і меншою мірою, чим, наприклад, фортепіано вимагає великої руки, довгих пальців. Навпаки, така будова кисті часто є на заваді технічному розвитку студента-виконавця. Наголосимо, що у подібних випадках потрібен підбір відповідного акордеону або баяну із більшою відстанню між клавішами та з більшим розміром грифу.

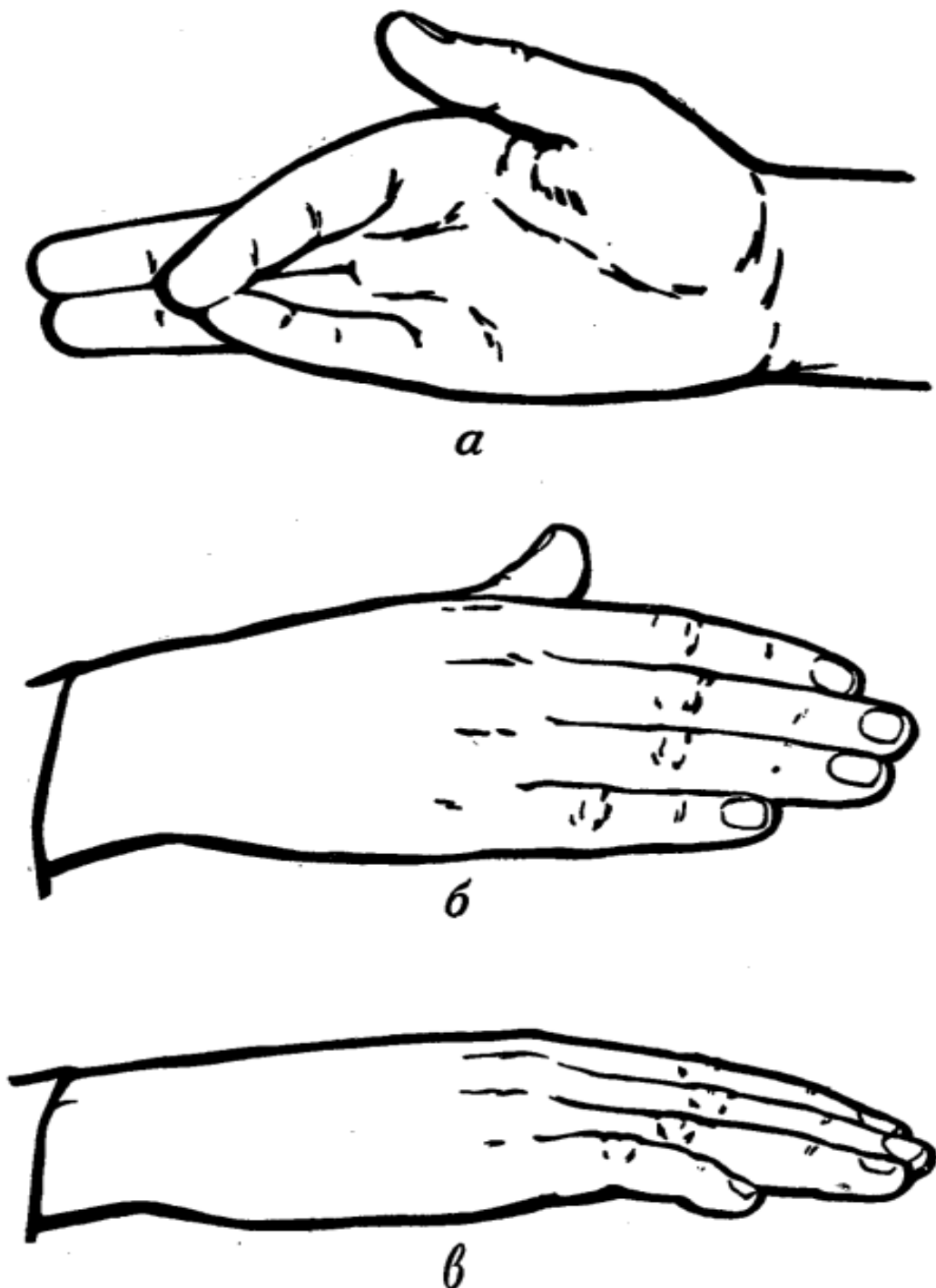


Рисунок 1. Будова виконавського апарату: кисть, пальці, фаланги.

Особливе значення у технічному розвитку має кисть. Перевагу слід надати широкій кисті, а не вузькій. Вона має бути досить м'якою, щоб другий і п'ятий пальці могли вільно з'єднуватися. Рисунок 1-а.

Зручніше грати пальцями середньої довжини; п'ятий палець при пропорційному розвитку зазвичай коротше, ніж четвертий, не більше ніж на довжину однієї фаланги. Рисунок 1-б.

Надто короткий, більш ніж на довжину фаланги, п'ятий палець ускладнюватиме технічний розвиток. Рисунок 1-в.

Такими є основні норми будови виконавського апарату майбутнього вчителя музичного мистецтва на початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні. Наявність відхилень від цих норм потребує пошуку індивідуальних шляхів розвитку технічних та виконавських вмінь та навичок.

Музичні здібності та їх розвиток

Кожен майбутній вчитель музичного мистецтва, що грає на тому чи іншому музичному інструменті, зокрема на акордеоні або баяні, має в тій чи іншій мірі певні музичні здібності. Його основне завдання – у процесі початкового етапу навчання гри на музичному інструменті сприяти інтенсивному саморозвитку та розкриттю власних музичних здібностей. Зупинимось на розкритті цього поняття у музичній педагогіці.

Здібностями називають такі психічні властивості особистості, володіючи якими людина може успішно виконувати ту чи іншу діяльність.

Музичні здібності формуються із задатків – природних схильностей, які існують у прихованому вигляді в людини, доки вона не почне займатися цією діяльністю. Здібності можуть виявлятися лише у діяльності. Якщо вроджені здібності слабкі, то й розвиватимуться вони повільно, але розвиватимуться.

Отже, музичні здібності включають в себе:

1. Музичний слух.

Музичний слух на початковому етапі навчання гри на акордеоні / баяні перевіряється за допомогою вправ, пов'язаних із співом окремих звуків, які

педагог грає на музичному інструменті. Сюди належить впізнання зіграних педагогом звуків у межах чистої кварта (ч.4), чистої квінти (ч.5), малої сексти (м.6), великої септими (в.7), чистої октави (ч.8). Студент-виконавець слухає звук, проспівує його, потім знаходить його в заданих межах.

Вправи на визначення руху мелодичної лінії вгору чи вниз. Спочатку це мелодична лінія з широким розташуванням звуків як більш легкий варіант, потім в тісному положенні та нарешті у півтоновому співвідношенні. Студент-виконавець визначає, який звук вищий або нижчий.

Мелодичний слух – з'єднання звуковисотного слуху та ладового почуття, горизонтальне відчуття, що студент чує мелодію.

У мелодичному слуху з'єднані звуковисотний слух і відчуття ладу. Цей вид активно розвивається на початковому етапі навчання гри на акордеоні / баяні в процесі підбору на слух та транспонування. Допомогти у визначенні руху мелодійної лінії студенту-виконавцю допоможе вправа «Графічне зображення мелодії». Показуючи кистю графіку руху мелодії, студент-виконавець співвідносить висоту звуків у ній. Підбір на слух слід розпочинати з максимально коротких інтонацій з трьох-п'яти звуків.

Гармонічний слух – диференційоване відчуття, що студент чує кількість звуків в акордовій вертикалі та їх висоти.

На початковому етапі навчання гри на акордеоні / баяні студент-виконавець повинен чути диференційовано кількість звуків та їх висоту. Цю початкову навичку потрібно починати розвивати з визначення кількості звуків у співзвуччі. Педагог грає для порівняння звучання один або два звуки, співає разом із студентом-виконавцем і після цього просить визначити кількість звуків, доводячи їх до чотирьох.

Тембровий слух – емоціональна асоціація звуку з кольором чи іншим образним фактором. Іноді звук характеризується як оксамитовий, тремтливий, матовий, металевий, прозорий тощо. Для знайомства з тембровою палітрою музичного інструменту студенту пропонується на клавіатурі пошукати

аналогії голосів людей та тварин або аналогії музичних інструментів симфонічного оркестру.

Тембровий слух – це емоційна асоціація звуку із кольором чи іншим образним чинником. Іноді звук характеризується як оксамитовий, тремтячий, матовий, металевий, прозорий тощо. Для знайомства з тембровою палітрою та регистрами акордеону або баяну студенту-виконавцю пропонується на клавіатурі пошукати аналогії звучання музичних інструментів симфонічного оркестру.

Внутрішній слух – вміння запам'ятовувати звуки, мелодію, уявляти їх, свідомо відтворювати внутрішнім слухом.

Внутрішній слух – це вміння запам'ятовувати звуки, уявляти їх, свідомо відтворювати. Майбутній вчитель музичного мистецтва співає добре відому йому пісню. У якийсь момент педагог піднімає руку вгору і просить студента-виконавця співати її про себе, потім після чергового сигналу знову співати вголос. Всі чергування співу вголос і про себе повинні відбуватися впевнено, без затримок.

2. Відчуття ритму.

Ритм – організація звуків у часі.

Ритм у музиці – категорія не тільки часовимірювальна, але і емоційно-виразна, у ширшому значенні – образно-поетична та художньо-сміслова.

Необхідно розуміти, що:

- відчуття ритму розвивається;
- відчуття ритму рухо-моторне у своїй основі.

Відчуття ритму являє собою складний комплекс здібностей. До них відносяться:

- відчуття метричних пульсацій, тобто здатність відчувати початок тактів внутрішніми пульсаціями. Ці уявні підкреслення в одних випадках виражаються у формі динамічних акцентів різної сили, в інших – у формі агогічних акцентів;

- відчуття тимчасових протяжностей – вміння правильно переходити від четвертей до цілих, половинних, шістнадцятих – і назад;
- відчуття темпу – відчуття швидкості чергування основних метричних пульсацій у музиці. Похідним від нього є відчуття поступового прискорення або уповільнення;
- вміння відчувати цезури;
- відчуття ритмічних барв. Виявляється у уловлюванні найрізноманітніших відмінностей, наприклад, між ритмом менуету, вальсу та мазурки;
- реалізація поліритмії;
- здатність грати рубато – вміння природно виконувати невимушені прискорення та сповільнення, які не вказані в нотному тексті, але закономірно витікають із розуміння музичної тканини.

Пропонуємо початкові справи на відчуття ритму. Педагог грає музичний твір у стилі маршу. Студент-виконавець відтактовує його або плескає у долоні в ритм музики. У процесі виконання педагог змінює темп, чи прискорює, чи уповільнює його. Інші вправи можуть включати проплескування в долоні різних ритмічних структур педагогом та їх відтворення потім студентом-виконавцем.

3. Музична пам'ять.

Зорова пам'ять – одна із загальних видів пам'яті, але його значення для музикантів-виконавців дуже велике. Відомі музиканти-виконавці рекомендують переписувати виконувані музичні твори до того часу, поки вони не запам'ятаються зорово. Важливу роль зорова пам'ять відіграє у вивченні твору напам'ять. Її потрібно використовувати на початковому етапі роботи над музичним твором.

Тактильна пам'ять (від лат. – дотик, відчуття при дотику). Специфікою лівої клавіатури акордеону або баяну є те, що виконання на ній

відбувається тільки шляхом дотику до кнопки. Для вироблення виконавських відчуттів студент повинен прощупати клавіатуру, визначивши і закріпивши у пам'яті розташування рядів.

Логічна пам'ять пов'язана з розумінням нотного тексту, його аналізом. При цьому слід пам'ятати, що цей вид пам'яті є доречним лише в процесі роботи над музичним твором, для сцени логічна пам'ять повільна.

Рухова пам'ять – це запам'ятовування рухів рук та пальців. Щоб її виробити, необхідно багато тренуватися, підтримувати активність рухів і постійну аплікатуру.

Емоційна пам'ять – один з найскладніших видів пам'яті. При вивченні музичного твору вона знаходиться на периферії, виникає спонтанно, часто неусвідомлено, а звідси і нелогічно. Проте в той же час це найбільш надійний вид пам'яті під час сценічного виступу, тому що емоціям вдається поєднати в собі всі види виконавських навичок, необхідних для виконання музичного твору. Створення і переживання емоційного сюжету дається не просто, часто утворюються емоційно пусті місця, які небезпечні на сцені.

Визначимо основні прийоми, що сприяють покращенню звуковисотного слуху:

- відтворення голосом у початковий період навчання гри на акордеоні або баяні окремих звуків, зіграних педагогом. Інтонування голосом гаммоподібних послідовностей, гармонійних інтервалів і акордів, що входять до комплексу вправ, що розучуються;
- спів у голос інструментального мелосу під час музикування на музичному інструменті;
- проспівування одного з голосів двох-трьох-чотирьох-голосної фактури з одночасним виконанням інших голосів на інструменті;
- нешвидке читання з аркуша з одночасним визначенням на слух інтервалів, акордів у цій музичній п'єсі;

- чергування в ході розучування музичної п'єси мелодійних фраз, що виконуються вокально, з фразами, що виконуються на музичному інструменті;
- проспівування цілком від початку до кінця найбільш істотних мелодійних ліній до безпосереднього втілення їх на клавіатурі.

Методи та прийоми, що сприяють поліпшенню мелодічного слуху:

- підкреслено виразне інтонування одноголосного тематичного послідування;
- виконання на музичному інструменті окремої партії акомпанементу з одночасним співом мелодійної лінії вголос або внутрішнім слухом;
- більш виразне виконання мелодії для розуміння логіки розгортання інтонаційного потоку;
- максимально деталізована робота над фразуванням музичного твору, ретельне відточування музичної фрази.

Методичні прийоми для розвитку поліфонічного слуху:

- програвання по черзі та окремо кожного з голосів поліфонічного твору, осмислення їхньої мелодійної самостійності;
- програвання окремих пар голосів;
- спільне програвання з викладачем музичного твору за голосами, за парами голосів;
- проспівування вголос або про себе одного з голосів, одночасно гра інших на музичному інструменті.

Прийоми активізації гармонічного мислення:

- програвання твору в уповільненому темпі, що супроводжується напруженим, інтенсивним прослуховуванням у всі чергування-зміни звукових структур. Аналізу модуляційного плану, гармонічного змісту;
- вилучення з музичного твору стиснутих гармоній та послідовне їх програвання;

- арпеджоване виконання складних акордів;
- видозміна фактури при збереженні гармонічної основи;
- підбір гармонічного супроводу до різних мелодій.

Методи, що застосовуються для формування внутрішнього слуху:

- підбір по слуху та транспонування;
- виконання музичних п'єс у повільному темпі з установкою на передчуття наступного розгортання матеріалу;
- програвання музичних п'єс способом «пунктиру»: одну фразу вголос (реально), іншу – про себе (подумки);
- беззвучна гра на клавіатурі, пальці злегка торкаються клавiш;
- прослуховування маловідомих музичних творів у записі під час одночасного прочитування відповідних нотних текстів;
- уявне відтворення нотного тексту про себе, за принципом «бачу – чую»;
- вивчення музичних творів напам'ять за допомогою уявного музикування.

Виділемо три головні ланки у формуванні майбутнього вчителя музичного мистецтва як виконавця:

1. Ясне бачення мети.
2. Зосереджена на ній увага.
3. Пристрасна наполеглива воля для її досягнення.

Відомі музиканти-виконавці у процесі роботи над музичною пам'яттю зазначали, щоб добре, чітко пам'ятати, треба добре, чітко бачити та чути. У цьому полягає професійна першооснова виконавської майстерності. Необхідно вміти бачити, щоб вміти запам'ятовувати, вміти запам'ятовувати – щоб вміти уявляти, вміти уявляти – щоб вміти втілювати. Саме цим визначається правильний методичний шлях музиканта-виконавця. Навчитись чути, виховати вухо, виробити інтонаційно та тембрально тонкий слух.

Науковці-музиканти у своїх методиках початкового етапу навчання гри на музичних інструментах використовують спеціальні терміни:

- звукотворча воля;
- звукотемброва воля;
- лінієволя;
- ритмоволя;
- формуюча воля.

Звукотворча воля – природна послідовність складових її духовних проявів, спрямованих на звуковилучення одного тону певної якості. Існує категорія духовно-акустично-тілесне переживання. Технічна оснащеність залежить від фізичного приведення тіла в стан готовності. Основна вимога для формування звукотворчої волі – розвиток студента-виконавця від внутрішнього відчуття до зовнішнього прояву.

Необхідно також звернути увагу на роботу без музичного інструменту. На такому виді діяльності наполягали багато відомих науковців-музикантів. Програвання в думках, обмірковування, слухання неможливе без потужної зосередженості слухової уваги. Слуховий і уявний методи занять зберігають у собі можливість суттєвого скорочення термінів придбання рухових навичок та кількості занять.

Основи постановочного комплексу

У сучасній педагогіці проблема постановки студента-виконавця, який опановує гру на акордеоні або баяні набуває особливої гостроти та значущості. Сучасні педагоги-музиканти пропонують нові методичні розробки та методики щодо проблеми посадки та постановки акоредону або баяну. У них автори висвітлюють своє бачення як наприклад лівосторонньої посадки, що має місце при виконанні музичних творів із застосуванням широкого ведення міха.

Постановка музичного апарату одна із найголовніших етапів освоєння акордеону або баяну, без якого подальший розвиток виконавських навичок гри буде дуже складним і часом болісним. Отже, студент-виконавець повинен із початкового періоду занять враховувати всі правила постановки.

Постановочним комплексом називається контроль рухів студента-виконавця під час гри на музичному інструменті, також положення корпусу, рук, пальців музиканта у відношенні до акордеону або баяну та його положенню.

Правильна організація рухів при раціональній постановці призводить до мінімальної затрати енергії, відсутності шкідливої напруги, все це з добре продуманою організацією процесу занять передбачує хворобу м'язів чи перегрівання рук.

Приступаючи до вивчення перших виконавських вмінь та навичок на початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні, велике значення має формування основних правил раціональної посадки та встановлення музичного інструменту. Акордеон або баян мають ряд своїх особливостей, пов'язаних з їхньою вагою, наявністю ременів, встановленням ніг та положенням тулуба студента. За наявності такої кількості факторів руки студента-виконавця мають бути максимально вільними. Тому основне завдання майбутнього вчителя музичного мистецтва: навчитись раціонально керувати акордеоном або баяном, створити реальні умови для повноцінного ігрового процесу.

В поняття «правильна постановка» входить не тільки фіксація статичного моменту початку гри на музичному інструменті, а головним чином правильна організація рухів студента-виконавця. Але кожному зрозуміло, що правильна організація рухів неприпустима без твердих знань і розуміння основних статичних положень виконавця та музичного інструмента, які під час рухів являються відправними моментами. Операючись на тверде знання статичних моментів, правильних та неправильних положень, студент-виконавець зможе добре та перспективно організувати всі рухи, пов'язані з надбанням професійних виконавських навиків. Сам студент-виконавець, розуміючи та добре засвоюючи основні статичні положення, зможе усвідомлено та плідно здобувати правильні

комплекси організації рухів та індивідуальних механізмів для успішного оволодіння виконавськими прийомами на музичному інструменті.

До найпоширеніших проблем студента-виконаця на акордеонв або баяні слід віднести:

- швидку стомлюваність;
- слабке володіння прийомами міховедення (особливо подовженим), нездатність керувати міхом при максимальному його розтиску;
- нерівноцінне звучання на розведення та зведення міху;
- неякісну зміну розведення та зведення міху.

До особливостей опановуння гри на акордеоні або баяні слід віднести:

- наявність вертикальних клавіатур, складна їх топографія та відсутність зорового контролю над ними;
- необхідність утримувати музичний інструмент, вага якого зачасту складає чверті ваги студента-виконавця;
- фіксація інструменту до корпусу студента-виконавця;
- суміщення ігрових рухів обох рук, спрямованих на відкриття та закриття клапанів з потрібною швидкістю, на визначену висоту і певний час;
- комплекс зусиль лівої руки та всього корпусу виконавця, спрямований на розведення та зведення міху.

Зусилля лівої руки та всього корпусу виконавця, спрямованого на розведення та зведення міху, залежно від ситуації, створює різницю між атмосферним тиском та тиском усередині голосової камери. Якщо навчитись обходитися мінімум зусиль для його створення, студента-виконавець може позитивно вирішити проблему технології розведення та зведення міху , а також фізичного самопочуття під час виконання музичного твору. Необхідно ще на початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні виховувати в студента-виконавця здатність м'язового самоконтролю, вчитися контролювати найтонші виконавські відчуття, психічні стани, уникати м'язових затискань.

Акордеон або баян – це свого роду трансформери (трансформер – англ. transformer – «змінює форму»), тобто музичні інструменти, під час звучання яких сама форма інструментів змінюється за рахунок руху міху на розведення та зведення. На початковому етапі навчання вага інструменту, як правило, становить співвідношення один до трьох від ваги студента-виконавця. Ця особливість не має обходитись поза увагою. Спочатку слід розібратися, як влаштований інструмент і яка природа звуковидобування на ньому.

Звук виникає в результаті двох дій, що виконуються одночасно або по черзі: натискання пальця на клавіші та одночасне ведення міху, спочатку палець та клавіша, або навпаки. Саме в міху формується пружне середовище. При зануренні клавіші до кінця відбувається її опір за рахунок пружини, яка знаходиться всередині. Опір однієї клавіші дорівнює приблизно стоп'ятидесяти грам, відповідно для взяття чотиризвучного акорду необхідно подолати дію чотирьох пружин з силою опору шістьсот грам. У лівій клавіатурі – опір кнопок-акордів дорівнює сімдесят-вісімдесят грам, басів – стоп'ятдесяти грам. При русі на розведення створюється тиск на лівий ремінь, на зведення тиск на лівий напівкорпус.

Набуваючи навички гри, студент-виконавець стикається з цілим комплексом нових положень, рухових відчуттів і положення ці бувають різні залежно від виконавського завдання. Тут потрібно підкреслити, що цілий ряд вимог, що висуваються до постановки в початковому періоді навчання гри на акордеоні або баяні, в подальшому з ускладненням музичного репертуару і оволодінням віртуозними виконавськими прийомами видозмінюються та збагачуються. Наприклад, як повинен грати студент акордеоніст чи баяніст на концерті сидячи або стоячи, то це залежить від багатьох причин. В першу чергу від музичного репертуару, потім від умов, у яких знаходиться студент-виконавець, від поставлених завдань у його виступі, від його фізичних можливостей тощо. Зазвичай класичний репертуар прийнято виконувати сидячи, тому що його специфічні складності легше долаються при

зазначеному положенні. Особливі завдання виступу в стилі естрадного жанру будуть виконані більш легко та ефектно при виконанні стоячи. Тому завдання студента-виконавця в данні ситуації навчитись правильній постановці з акордеоном або баяном під час гри. Стояти потрібно рівно, не вигинаючи спину, так щоб музичний інструмент спирався на праву частину грудей, а не на живіт, ноги можуть стояти довільно. Розвивати та вдосконалювати навички постановки та прийоми гри, ґрунтуючись на загальних правилах, дотримання яких обов'язкове для всіх, хто грає на даному музичному інструменті з урахуванням індивідуальних можливостей, одна з головних завдань студента-виконавця.

Розвиток навичок постановочного комплексу починається з правильної посадки та встановлення музичного інструмента.

Правильна посадка дає можливість не змінювати положення акордеону та баяну при грі сидячи або стоячи: всі навички, отримані при грі сидячи, з успіхом використовується в положенні стоячи і навпаки.

На першому заняті музичний інструмент встановлюється на коліна студента-виконавця викладачем, надалі студент надягає інструмент самостійно: акордеон або баян встановлюється на коліна, при цьому ліва рука тримає ремені за основу, а права підтримує музичний інструмент знизу. Спочатку одягається правий ремінь на праве плече, потім лівий на ліве плече. Далі потрібно, трохи піднявши музичний інструмент, просунути ремені якнайдалі від плеча до лопаток і, розправивши плечі, опустити його на коліна, присунувши нижню частину грифу якомога ближче до себе. При цьому ремені, натягнувшись, щільно притиснуть музичний інструмент до грудей. Для більшої стійкості акордеону або баяну необхідно трохи нахилити свій корпус вперед, відчувши у ногах опору. Основна вага акордеону або баяну зосереджується на колінах, особливо на лівому, щоб зменшити навантаження на інші точки опори.

Функції плечових ременів зводиться до балансування музичного інструменту. Таке положення акордеону або баяну укріплює та правильно

розвиває м'язи рук, грудей, спини. Студент-виконавець легко знаходить відчуття природної свободи в рухах при щільно закріплених ремнях, що забезпечують вільний рух рук, корпусу та рівне, спокійне дихання при звільненій діафрагмі. Музичний інструмент не потребує додаткових опор та підтримки. Крім того, пряма вільна посадка зводить до мінімуму статичну напругу м'язів корпусу, зосереджує силу та енергію студента-виконавця на динамічній напрузі м'язів рухового апарату, що є однією з причин відсутності швидкої стомлюваності акордеоніста або баяніста.

Під час гри на акордеоні або баяні необхідно 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 музичним інструментом, збереження постави та найменшу стомлюваність студента-виконавця. Схематична зазначена посадка представлена на Рисунку 2-в. Не рекомендується сидіти, відкинувшись на спинку стільця, так як корпус тіла та музичний інструмент втрачають стійкість і виконавець швидко втомлюється. Схематична зазначена посадка представлена на Рисунку 2-б.

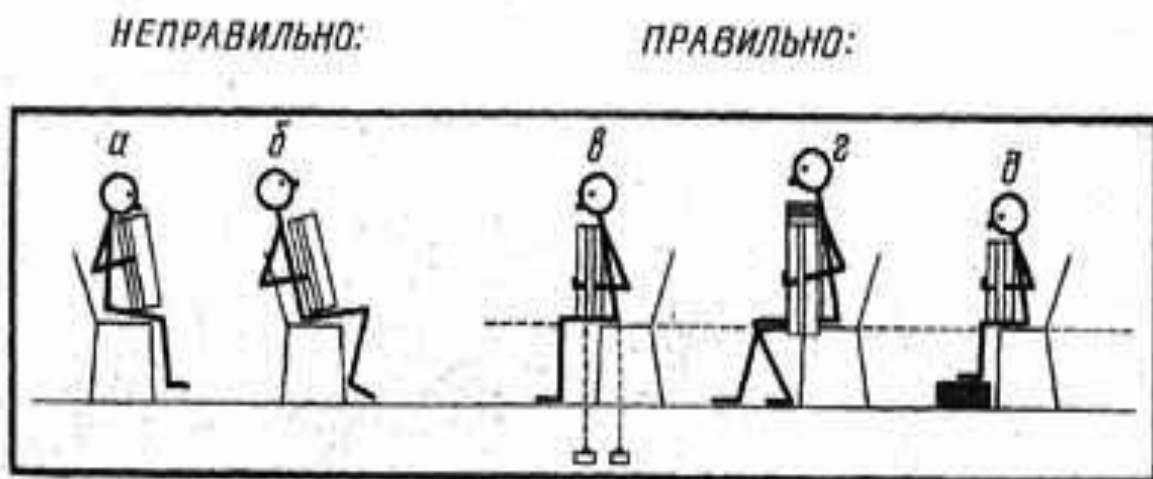


Рисунок 2. Посадка та положення акордеону / баяну.

Студенту-виконавцю слід займатися сидячи на жорсткому стільці, який повинен мати рівне або опукле сидіння. Акордеоніст або баяніст розташовується приблизно на половині сидіння. Занадто глибока посадка

позбавляє його опори у ногах та необхідної зібраності. Посадка на самому краю сидіння позбавляє його необхідної стійкості та створює зайву напругу в ногах. Ноги, що трохи витягнуті вперед, ставляться майже паралельно. Як відомо, у початковому періоді навчання гри на акордеоні або баяні існують правила обмеження ігрових рухів або положення, що поширюються на перший етап навчання. Висота стільця відіграє велике значення, тому її слід точно підбирати по зросту студента-виконавця за співвідношенням довжини його корпусу та корпусу музичного інструменту з метою створити зручну посадку для граючого, а для рук його природне положення на клавіатурі.

Для розвитку навичок правильної постановки дуже важливо підібрати музичний інструмент, відповідний за своїми розмірами фізичним даним студента-виконавця.

Для студентів-виконавців з середнім зростом можна використовувати акордеон 34x80 з портативною мензурою клавіатури або 34x60 із звичайною клавіатурою або відповідний баян. З таким інструментом можна займатися на звичайному стільці, без додаткової підкладки. Коли музичний інструмент знаходиться на колінах, між верхньою частиною акордеону або баяну та підборіддям повинен залишатися просвіт.

Якщо на коліна студента-виконавця поставити стандартний акордеон або баян, а верхній край корпусу і грифа знаходиться на рівні його підборіддя або навіть рота, то стає зрозуміло що звичайний стілець, на якому він сидить, йому не підходить. Одягнувши обидва плечові ремені на студента-виконавця та з'єднавши їх третім приблизно на рівні нижнього краю лопаток – необхідна відстань між ременями п'ятнадцять-двадцять сантиметрів, потрібно регулювати висоту стільця додатковими підкладками на нього доти, доки верхній край музичного інструменту не знизиться до рівня плечей біля шиї. Нижній зовнішній край музичного інструменту та міху не торкається ніг, а впирається тільки внутрішній край правого корпусу та міху. Чим нижче опускається стегно та зовнішній край інструменту відокремлюється від ноги, тим більше вага акоредону або баяну

переміщується на плечі. Розташовувати ноги слід приблизно на ширині плечей, що привчить не розвалювати коліна в сторони і зробить постановку ніг міцною. Це важливо для наступного періоду, коли потрібна велика стійкість і студент-виконавець буде розташовувати ступні ніг ширше: ліва ставиться під прямим кутом у найбільш високому положенні коліна, права висувається трохи вперед або забирається назад і також може приймати різні положення залежно від індивідуальної адаптації студента-виконавця.

На початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні не треба допускати деформації у виконавських рухах. Всі початкові рухи повинні бути амплітудними і включати в себе роботу:

- передпліччя;
- ліктя;
- кисті.

Амплітудні рухи забезпечують роботу великих та дрібних м'язів у режимі робота-відпочинок. З перших виконавських рухів необхідно відчутти пружність звукового середовища. Цього відчуття можна досягти тільки при грі гарним звуком на форте, а не на піано. Тому не потрібно обмежувати студента-виконавця в об'ємності фразування. З самого початку потрібно сформулювати правильний ланцюжок рухів, тому при зазначеній умові студент-виконавець чітко потраплятиме в кнопку в правій клавіатурі. У лівій клавіатурі потрібно також натискати, куди потрібно, прибравши проміжні рухи.

Посадка та встановлення інструменту – це не якийсь статичний зразок того, як треба сидіти та тримати руки за акордеоном або баяном. Обидва поняття динамічні й у процесі гри становище тіла і його виконавські рухи повинні органічно поєднуватися з його слуханням музики і фактурними особливостями музичного твору. Не можна визначити правильну посадку, але необхідно відзначити її природність, органічність та раціональність.

Отже, наведемо основні правила посадки та встановлення акордеону або баяну:

1. Сидіти потрібно на передній половині твердого стільця. Його висота визначається положенням ніг студента-виконавця, які мають бути під прямим кутом у колінному суглобі. Ноги спираються на підлогу всією ступнею і знаходяться приблизно на ширині плечей. Права нога трохи вище лівої, що дає можливість упору грифа в праве стегно. Ліва нога трохи зрушена вперед чи назад. Це сприятиме рівномірному розподілу ваги музичного інструменту на три точки опори – стілець та обидві ноги студента-виконавця.

2. Нижня площина міхової камери музичного інструменту всією поверхнею знаходиться на лівому стегні. При грі на розтискання міху лівий напівкорпус виходить за межі ноги. Враховуючи його тяжкість, не слід початковому етапі навчання грати на широкому міху.

3. Усі три ремені регулюються перед початком заняття. Наплічний правий ремінь повинен бути трохи довшим за лівий ремінь, щоб забезпечувати опору музичного інструменту в праве стегно і вертикальне положення правого напівкорпуса. При цьому акордеон або баян зміститься вліво і нижня частина його, тоб то дно міхової камери опиниться на лівій нозі.

4. Лівий ремінь на плечі регулюється після того, як відрегульований правий ремінь і положення акордеону або баяну зафіксовано. Лівий ремінь повинен бути помітно коротший за правий.

5. Лівий робочий ремінь для руки регулюється так, щоб при грі форте на розтискання в його центральній частині долоня не відходила більш ніж на сантиметр від кришки напівкорпусу. Акордеоніст або аяніст завжди повинен відчувати контакт зап'ястя лівої руки як із корпусом акордеона або баяна, так і з внутрішньою поверхнею ремня. Вільному переміщенню руки вгору-вниз сприяє тканинний манжет. Правильність постановки лівої руки визначається

шляхом розміщення другого, третього, четвертого та п'ятого пальців на основному басовому ряді лівої клавіатури.

6. Зазначимо про необхідність поперечного ременя, який фіксуватиме вже відрегульовані плечеві ремені з боку спини. Таке регулювання дозволить акордеоністу або баяністу за потреби контролювати гру правої руки на грифі музичного інструменту візуально.

7. Кисть, зап'ястя та передпліччя правої руки при грі на акордеоні або баяні знаходяться ніби на одній прямій. Потрібно уникати загинів та заломів в області зап'ястя правої руки. Кисть при цьому повина нагадувати форму даху будиночка, куполу або мати округлу форму, ніби то тримаємо м'ячик або яблуко.

На початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні рекомендуємо всі ігрові амплітудні рухи закріплювати на музичних п'єсах танцювального характеру. Найкращі прояви амплітудності, на нашу думку, можна виявити у музичних творах старовинної музики XVIII століття. Ця музика зазначеної музичної епохи вимагає ясної, виразної вимови, що, у свою чергу, досягається високошвидкісними рухами пальців. Дрібні тривалості виконуються ланцюжком пальцевих ударів з мікрофіксацією кожного пальця на денці клавіші-кнопки. Велику тривалість у музиці такого стилю слід грати трохи коротше.

Не завжди вдається відразу раціонально і точно встановити положення музичного інструменту для того чи іншого виконавця, тому що важко з перших занять розібратися в індивідуальних особливостях та можливостях студента. Необхідно уважно спостерігати за процесом пристосування до акордеону або баяну, щоб знайти зручне та перспективне положення, яке не буде ускладнювати технічний розвиток у початковий період навчання і закладе основи постановочного комплексу на майбутнє.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Які найважливіші завдання має вирішити початковий етап навчання гри на акордеоні або баяні?
2. Пояніть завдання початкового етапу навчання гри на акордеоні або баяні: набуття достатніх теоретичних знань.
3. Як ви розумієте завдання початкового етапу навчання гри на акордеоні або баяні: засвоєння основ постановочного комплексу, що забезпечує свободу виконавських дій?
4. Проаналізуйте завдання початкового етапу навчання гри на акордеоні або баяні: опанування практичними виконавськими вміннями та навичками.
5. В процесі чого формується набуття елементарних навичок виразного виконання музичних творів?
6. Що включає в себе опанування практичними виконавськими вміннями та навичками у початковому навчанні гри на акордеоні або баяні?
7. Охарактеризуйте основні етапи послідовного початкового навчання гри на акордеоні або баяні.
8. За наявності яких музичних здібностей можливе успішне навчання гри на будь-якому музичному інструменті?
9. Продемонструйте на акордеоні або баяні виконання вправи 1 для розвитку керованості ігровим апаратом, координації рухів, здатності до розслаблення.
10. Продемонструйте на акордеоні або баяні виконання вправи 2 для розвитку керованості ігровим апаратом, координації рухів, здатності до розслаблення.
11. Які особливості будови виконавського апарату студента-виконавця відіграють важливу роль в опануванні акордеоном або баяном?

12. Охарактеризуйте особливості будови виконавського апарату студента-виконавця, які відіграють важливу роль в опануванні акордеоном або баяном.

13. Дайте визначення поняття «здібності».
14. Дайте визначення поняття «музичні здібності».
15. Що в себе включають музичні здібності?
16. Надайте характеристику поняття «музичний слух».
17. Розкрийте сутність поняття «мелодичний слух».
18. Поясніть дефініцію терміну «гармонічний слух».
19. Розкрийте сутність поняття «тембровий слух».
20. Поясніть ключові аспекти поняття «внутрішній слух».
21. Розкрийте домінантні аспекти формування відчуття ритму.
22. Надайте характеристику поняття «музична пам'ять».

Блок самостійної роботи

(в умовах дистанційного навчання)

1. Розкрийте сутність поняття «зорова пам'ять».
2. Поясніть ключові аспекти поняття «тактильна пам'ять».
3. Дайте визначення поняття «логічна пам'ять».
4. Що необхідно для вироблення рухової пам'яті?
5. Розкрийте ключові аспекти дефініцію терміну «емоційна пам'ять».
6. Як потрібно розвивати музичну пам'ять?
7. Визначте основні прийоми, що сприяють покращенню звуковисотного слуху.
8. Поясніть методи та прийоми, що сприяють поліпшенню мелодічного слуху.
9. Розкрийте методичні прийоми для розвитку поліфонічного слуху.
10. Надайте характеристику прийомів активізації гармонічного мислення.

11. Визначте основні методи, що застосовуються для формування внутрішнього слуху.
12. Виділіть три головні ланки у формуванні майбутнього вчителя музичного мистецтва як виконавця.
13. Які терміни у своїх методиках початкового етапу навчання гри на музичних інструментах використовують науковці-музиканти?
14. Що називається постановочним комплексом?
15. Що в себе включає поняття «правильна постановка»?
16. Назвіть основні засади постановочного комплексу.
17. Визначіть найпоширеніші проблеми студента-виконаця на акордеоні або баяні.
18. Розкрийте особливості опановування гри на акордеоні або баяні.
19. Що означає поняття «амплітудні рухи»?
20. Чому амплітудні рухи є дуже важливі на початковому етапі формування ігрових рухів?
21. Охарактеризуйте комплексом нових положень і рухових відчуттів, з яким зустрічається студент-виконавець під час набуття навичок гри на акордеоні або баяні.
22. Продемонструйте, як потрібно сидіти під час гри на акордеоні або баяні?
23. Що повинні включати в себе початкові виконавські рухи на початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні?
24. Продемонструйте основні правила посадки та встановлення акордеону або баяну.

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

Читання нот з аркуша

Домінантні проблеми теми

Формування навичок 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 з 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 гармонічний слух.

Грунтуючись 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 гармонічного 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 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 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 стилевих 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.

Зі сказаного зрозуміло, що читання нот з аркуша на акордеоні або баяні вимагає не тільки зосередженої уваги, а й особливо активної слухової напруги.

Велике значення у читанні нот з аркуша є правильна організація власне процесу читання. Тут є свої закономірності, знання яких дозволяє значно полегшити та прискорити цей процес. У чому вони полягають?

Весь звукоряд правої клавіатури в діапазоні декількох октав, в залежності від розміру музичного інструменту, необхідно розглядати як два акорди з нестійких «сі»-«ре»-«фа»-«ля» та стійких «до»-«мі»-«соль» звуків тональності До-мажору.

Перший акорд «сі»-«ре»-«фа»-«ля» в малій і другій октавах пишеться на лінійках нотного стану, а в першій і третій октавах – між лініями нотного стану. Другий акорд «до»-«мі»-«соль», навпаки, у малій і другій октавах пишеться між лініями нотного стану, а в першій і третій октавах – на лінійках нотного стану. Добре усвідомивши цю закономірність, можна домогтися більш швидкого читання нот з аркуша у високому і низькому регістрах.

Потрібно додати, що спектр правої клавіатури акордеону або баяну в скрипковому ключі вичерпується написанням п'яти додаткових лінійок як

знизу, так і зверху нотного стану. Причому на обох п'ятих лінійках розташовані крайні ноти «сі» на п'ятій знизу та на п'ятій зверху.

Добре знаючи все це зорозумівши та побачивши ноти, розташовані на нижніх додаткових лінійках починаючи з другої, студент-виконавець, який читає ноти з аркуша, вже буде виключати ноти «до», «мі» та «соль» які пишуться в цій октаві між лінійками нотного стану та думати про ймовірні ноти «сі», «ре», «фа», «ля». Угорі в третій октаві нотного стану виключатиме ці звуки, тому що на лінійках нотного стану тут пишуться лише «до», «мі» та «соль».

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 стаккато є особливо важливим.

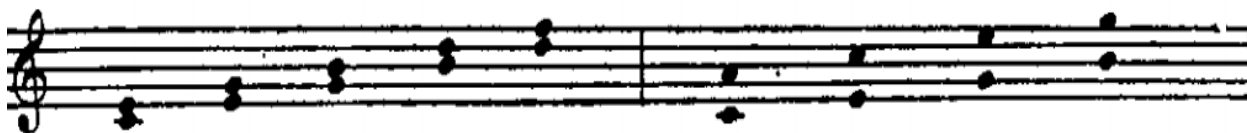
Читанню нот з аркуша допомагає знання деяких особливостей запису нот, угрупівування тощо. Так, напрямок руху мелодії, її підвищення чи зниження відбивається відповідним написанням в'язки, що об'єднує певну групу нот.

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 визначатися 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 клавiші, що відповідають тому чи іншому акорду. Схематичне розташування тризвуків мажора та мiнора з кожного ряду на правій клавiатурі баяну представлено на Рисунок 3.

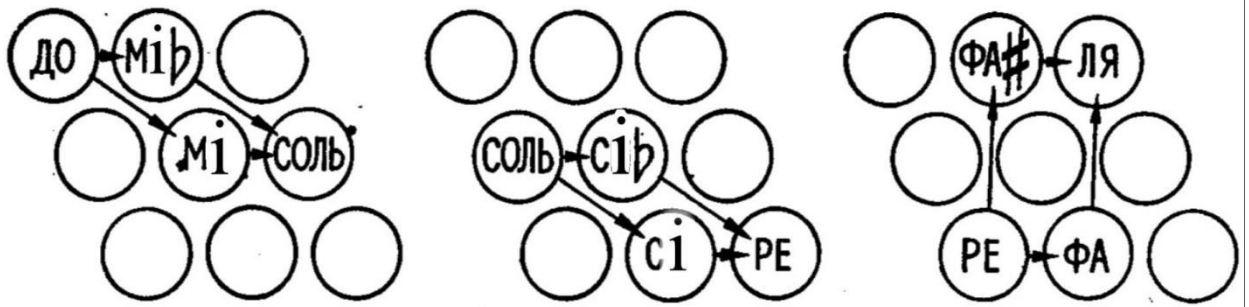
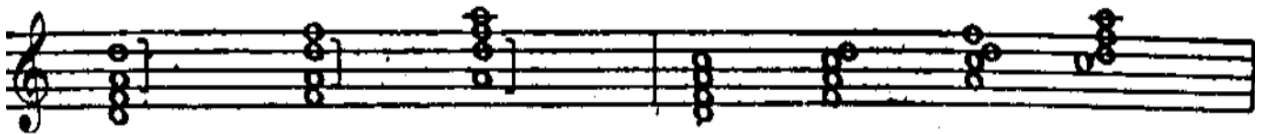


Рисунок 3.

Розташування тризвуків мажора та мінора на правій клавіатурі баяна.

Для цього потрібно докладно пройти тризвуки окремо в мажорі та мінорі. Так само проходяться секстаккорди та квартсекстаккорди.

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



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



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.

Під час читання з аркуша акомпанементу студенти-виконавці зазвичай ідуть по лінії найменшого опору: не замислюючись над будовою акорду, вони читають лише його позначення «*Б*», «*М*», «*7*» і визначальний бас. У початковому періоді період навчання, коли студент-виконавець неадекватно підготовлений теоретично, це не лише припустимо, а й єдино можливий метод. У міру накопичення достатніх теоретичних знань від такого методу потрібно відмовитися та перейти до осмисленого читання з аркуша акордів. Під час читання послідовності бас - акорд студент-виконавець, користуючись позначеннями, подумки робить три операції, з'ясовує: а) який бас, б) який акорд «*Б*», «*М*», «*7*», в) від якого басу цей акорд.

Але професійніше, прочитавши акорд, одразу визначити його назву та його приналежність. Це значно спрощується тим, що для всіх акордів існує дуже обмежена кількість видів запису, а саме:

- тризвуки переважно записуються від нот «соль», «ля» та «сі»;
- у вигляді квартсекстаккорду записуються від нот «до» та «ре»;
- у вигляді секстаккорду записуються від нот «мі» та «фа».

Впевнено засвоївши, що основний тон в тризвуку внизу, в квартсекстаккорді – в середині, а в секстаккорді – вгорі, можна навчитися легко визначати приналежність акорду від якого басу він береться.



Також існує дуже обмежена кількість видів запису для домінантсепстаккорду:

- в основному вигляді з пропущеною квінтою він пишеться від ноти «соль»;
- у вигляді секундакорду пишеться від нот «ля», «сі», «до» та «ре»;
- у вигляді квінтсекстаккорду пишеться від нот «мі» та «фа».



За розташуванням основного тону, де основний вид – внизу, секундакорд – у середині, квінтсекстаккорд – вгорі, так само просто визначити, від якої ноти будується даний акорд та не використовувати додаткового позначення.

В процесі тренування виробляється зорове сприйняття запису того чи іншого акорду та потреба у відшукуванні основного тону сама по собі відпадає, що ще спрощує читання нот з аркуша.

З усього вище сказаного приходимо до висновку, що для визначення акордів лівої клавіатури акордеону або баяну достатньо застосування лише літерних і цифрових позначень «Б», «М», «7». Для більш досвідчених

студентів-виконавців взагалі навряд чи доцільним є додаткове позначення акордів і визначального басу.

Одним 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 акордеоні або баяні 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 3

Розвиток технічних навичок гри на акордеоні / баяні

Домінантні проблеми теми

Робота над різними видами виконавської техніки

Майбутній вчитель музичного мистецтва при оловолодінні гри на акордеоні або баяні повинен якомога раніше усвідомити собі те, що розкриває зміст поняття «художній образ музичного твору», тобто зміст, задум, думку, поетичну сутність музики, яку він виконує. Ясно усвідомлене завдання дає можливість студенту-виконавцю прагнути та досягати його, втілити у своєму виконанні – все це і є поняття виконавської техніки. Таким чином, студент-виконавець під виконавською технікою розуміє художнє виконання музичного твору, щось органічно пов'язане з розумінням музики та художнім стремлінням.

Виокремимо *основні технічні принципи*:

1. Чим більша впевненість музична, тим меншою буде невпевненість технічна.
2. Необхідне фізичне тренування, аж до повільної та сильної гри.
3. У подоланні технічних труднощів значну роль має вміння дивитись уперед, тобто передбачати потрібні дії, щоб не виникли виконавські проблеми.

На основі виконавського досвіду відомих музикантів-виконавців пропонуємо *класифікацію різних видів техніки*:

- видобування одного звуку;
- виконання трелі;
- послідовність із трьох-чотирьох-п'яти звуків;
- гамми;
- арпеджіо;
- подвійні ноти;
- акорди;

- стрибки;
- поліфонія.

Видобування одного звуку передбачає його опанування на початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні. Зупинимося на мистецтві швидкості та формуванні дрібної техніки (дрібною моторики).

До дрібної техніки відносять гру гам, арпеджіо, мелізмів, пальцевих репетицій. При грі невеликих тривалостей до виконавського процесу включаються дрібні пальцеві м'язи. При швидкій грі пасаж необхідно розділяти на кілька смислових відрізків (фігурацій), що визначаються опорними долями. Під час виконання першого відрізка відбувається замах від більших м'язів – зап'ястя або корінного суглоба пальця, які задають імпульс для подальшого швидкісного руху. Далі пасаж грається із підключенням на опорних долях замаху від кореневого суглоба пальця. Кожна смислова одиниця-фігурація грається у єдиному русі з включенням дрібних м'язів кожного пальця. Необхідно помічати ті смислові (опорні) точки, коли миттєво можна розслабити м'язи пальців. Ці точки можуть супроводжуватися зміною міху, початком фрази, зміною динаміки. Кожен пасаж має бути доведений до логічної вершини та свого завершення.

Для швидкого виконання пасажу потрібен постійний тренаж пальців. Для цього студентів-виконавцю пропонується грати гами різними ритмічними фігураціями та штриховими комбінаціями або швидкість відпрацьовувати на певних вправах або конкретно на матеріалі виконуваного нотного тексту музичного твору. При цьому слід стежити за штриховою рівністю кожної дрібної тривалості та силою удару пальця. У повільному темпі необхідно грати сильними та міцними пальцями. Не можна зловживати виконанням пасажів у швидкому темпі, це може призвести до технічного забалтування та загравання. Пальці, що грають, необхідно піднімати на невелику висоту, це буде впливати на швидкість виконання. Доцільно різні види техніки відпрацьовувати на конкретних етюдах.

У пальцевій швидкості вертикальні рухи пальців майже не відчуються, вони нагадують вібрацію пальців, що ледве торкаються поверхні клавіш. Складність виконання швидкого вертикального удару (застосовується міхо-пальцева артикуляція) – у досягненні високої швидкості руху пальця вниз на клавішу, в умінні миттєво погасити цю швидкість, знаходження конкретної глибини туше. Треба пам'ятати, що звук виникає не в момент торкання пальця до клавіші, а трохи пізніше, після підняття клапана. Тут важливо виховати відчуття, пов'язане з пошуком точки звучання. Динамічний рівень, гострота атаки залежать від сили натягу міху, додаткового ривка міхом, а також від швидкості відкриття клапана. У даному випадку ефективний неповний удар. Одна й та сила повітряного потоку, створена натягом міху, потрапляючи у широкий отвір повністю піднятого клапана чи більш вузький отвір при частково піднятому клапані, змінює не тільки силу звуку, а і його забарвлення. Атака стає гострішою, звук легким, польотним.

Для розвитку дрібної моторики пропонуємо студенту-виконавцю виконувати кожну вправу із зосередженою, напружено-уважною звукотворчою волею спочатку повільно, потім швидше, при кожному повторенні збільшуючи темп. Якщо слух улавлює дефекти у виконанні, слід на день припинити роботу над цією вправою. Через кілька днів потрібно знову повернутися до цієї вправи, почавши відпрацьовувати її як зовсім нову.

Виконавську техніку необхідно представляти як комплекс рухів, що з'єднуються у різних комбінаціях. Жодної абстрактної виконавської техніки немає, а є доцільний, цілеспрямований процес пристосування. Елементи виконавської техніки можна визначити як напівфабрикати, заготовки, які вимагають для художнього використання додаткового відпрацювання.

Визначимо поняття технічна швидкість як здатність отримувати швидкі послідовні звуки і співзвуччя. Вона передбачає здатність швидко мислити звуками, тобто чітко уявляти собі швидкі послідовності звучань.

Практичні способи розвитку швидкості:

1. Пробні програвання у швидкому темпі, після яких потрібно відразу ж повертатися до правильної чистої гри у сповільненому темпі, відпрацьовуючи технічні неточності.

2. Поступовий перехід від повільної гри до все більш і більш швидкої.

3. Поступовий перехід від швидких коротких нотних ліній до довших.

4. Корисні вправи на ачелерандо та ритартандо в гаммах і арпеджіо.

Працювати над дрібною технікою необхідно при постійному суворому слуховому контролю. У повільному темпі потрібно грати тими ж рухами, які будуть потрібні при грі в швидкому темпі.

До великої виконавської техніки належать: виконання подвійних нот, пальцеве тремоло, октави, акорди, стрибки.

Октавна техніка – вид техніки, який найчастіше зустрічається при грі на акордеоні або баяні. Міцну основу октавної техніки слід закладати з перших занять на музичному інструменті. Роботу над нею необхідно поєднувати з акордовою технікою, тому що виконання октав та акордів має певну аналогію в кистьових рухах. При виконанні цих двох видів у процесі ігрових рухів задіяні великі м'язи плеча, передпліччя та кисті. Усі рухи повинні мати певну амплітуду та здійснюватися із замахами для забезпечення свободи виконавчого апарату. При виконанні октав особливого значення набуває положення великого пальця. Він може займати чотири положення:

- великий палець за грифом;
- великий палець на грифі (зручно грати п'єси, де не потрібно переміщення руки вздовж грифу);
- великий палець на клавіатурі трохи торкається третього ряду і краю грифа;
- великий палець бере участь у виконанні октав.

Октави та акорди виконуються при активному замаху всієї кисті. Якщо октавні пасажі граються по всіх трьох рядах, то пальці повинні допомагати

кисті, згинаючись і розгинаючись. Аплікатура в октавах може бути статичною, коли грають тільки другим і п'ятим пальцями, або змінною.

Не можна мислити кожен октаву окремо. Студент-виконавець подумки розчленовує пасаж на окремі фрагменти та на їх межі, на опорній долі розслаблює зап'ястя. Якщо зустрічається коротка репетиція октавами чи акордами, потрібно перший акорд брати із замахом від передпліччя чи кисті, а наступні грати з прагненням до останнього, тобто мислити єдиним комплексом.

Вправа для розвитку октавної техніки: другим пальцем виконувати лише нижні звуки октави, а верхній п'ятий палець тримається на відстані октави, але клавішу не натискає. І навпаки.

Під час виконання акордів необхідно стежити за:

- одночасним натисканням всіх звуків акорду, уникати арпеджованого взяття звуків;
- одночасним зняттям всіх звуків акордів.

Акордове тремоло, як правило, на акордеоні або баяні грається за допомогою міху. Пальцеве тремоло виконується від зап'ястя.

Перенесення руки та стрибки – по суті той самий елемент виконавської техніки з різницею в тому, що перенесення руки виконується неспішаючи в повільному темпі, а стрибок відбувається швидко. Будь-який стрибок на акордеоні або баяні повинен відбуватися по дузі, хвилеподібною траєкторією руху з обов'язковим замахом, наступним відскоком і чітким попаданням у потрібну клавішу. Студент-виконавець повинен уявити цю траєкторію руху, почути її внутрішнім слухом. В даному випадку необхідно відпрацювання, тобто багаторазове повторення стрибка, щоб рука звикла до необхідної відстані і запам'ятала його.

Якщо ж стрибки відбуваються поспіль у швидкому темпі, то своєрідна дуга перетворюється на майже пряму лінію, але з чітким конкретним потраплянням у потрібну ціль. Ігрові рухи мають бути доведені до автоматизму.

Кожен вид виконавської техніки відпрацьовується до рівня досягнення вільного та художнього виконання. Доцільно всі види великої виконавської техніки закріплювати на грі етюдів.

Виконавська техніка міховедення

Виразне виконання музичного матеріалу майбутнім вчителем музичного мистецтва на акордеоні або баяні багато в чому визначається розвинутою технікою ведення міху. Відомі педагоги-виконавці на акордеоні або баяні визначають міх як легені зазначених музичних інструментів. Живе дихання музики та дихання музичного інструменту в руках акордеоніста або баяніста являються ототожнюючими поняттями.

Два рухи, про які йшла мова вище – занурення пальця в клавішу та ведення міху, нерозривно пов'язані між собою і не можуть існувати окремо у процесі звуковидобування. У початковий період навчання гри на акордеоні або баяні важливо, щоб студент-виконавець міг усвідомити основні закономірності керування пальцями та міхом. Акцентуючи увагу на управлінні рухів пальців, потім на управлінні рухів міха, потім – на їх взаємозв'язку, відбувається процес роботи, який можна порівняти з виконанням поліфонічного твору.

Основні види виконавської техніки ведення міху: філірування звуку, тобто управління його динамікою та зміна напрямків рухів міху. Без цих перших виконавських навичок неможливо якісно виконати найпростішу вправу.

Вправа: взяти олівець у ліву руку і провести ним у просторі плавну лінію, без ривків. Відповідно до плавності цієї лінії студент-виконавець повинен також плавно спробувати відтворити процес звуковидобування у правій руці. При повторенні необхідно грати рівним звуком, на крещендо та на дімінуендо. У цьому випадку увага концентрується на рухах міху. Студент-виконавець розуміє, що сила звуку залежить від ступеню натягу міху, а не від сили пальців.

Для того щоб отримати звук на акордеоні або баяні, потрібно повести міх. При цьому на розведення міха створюється тиск на лівий ремінь, на зведення міха – тиск на лівий напівкорпус зазначених музичних інструментів.

Розглянемо основні *правила постановки лівого напівкорпусу акордеону або баяну та лівої руки студента-виконавця:*

1. Лівий робочий ремінь акордеону або баяну має бути відрегульований таким чином, щоб студент-виконавець завжди відчував контакт зап'ястя лівої руки як з корпусом музичного інструменту, так і з внутрішньою поверхнею ремня. Вільному переміщенню руки вгору-вниз сприяє тканинний манжет.

2. Лівий напівкорпус акордеону або баяну ближньої до студента-виконавця частиною нижньої поверхні завжди знаходиться на лівому стегні, підкоряючись зусиллям лівої руки або іншим рухам, він повинен ковзати по його поверхні. Його мимовільне переміщення має бути виключно відповідним розташуванням лівої ноги та корпусу акордеоніста або баяніста.

3. Передпліччя лівої руки розташовується умовно перпендикулярно лівому напівкорпусу. Кисть, передпліччя, плече при грі знаходяться нібито в одній площині. Таке положення дозволяє підключити до роботи більший лопатковий м'яз, тим самим позбавивши від зайвих навантажень слабкіші м'язи плеча і передпліччя.

Перші ігрові рухи на акордеоні або баяні доцільніше розпочинати з лівої руки, щоб майбутній вчитель музичного мистецтва на початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні зміг зафіксувати момент появи звуку за допомогою розподілу повітря у міховій камері.

До складностей відноситься подвійна біфункціональність лівої руки акордеоніста або баяніста, тоб то гра на лівій клавіатурі та одночасне керування міхом, малий діаметр клавiш лівої клавіатури, тісна відстань їхнього розташування, мала амплітуда руху до грифу. Усе вище зазначені складності обумовлює високі вимоги до точних рухів студента-виконавця на акордеоні або баяні.

Як ми вже зазначали вище, до основних видів виконавської техніки міховедення, тоб то первинним у комплексі технологічних засобів управління міхом акордеону або баяну є:

- філірування звуку, управління його динамікою;
- зміна напрямів рухів міху.

Під час філірування звуку у акордеоніста або баяніста об'єктивно виникає низка труднощів, зумовлених конструктивно-акустичними особливостями музичного інструменту. Рухом міха керує ліва рука, фізичне навантаження на яку надзвичайно велике. Рухи пальців лівої руки утруднені наявністю лівого робочого ременя. Зі збільшенням амплітуди розведення міху та зворотного його ведення на зведення посилюється навантаження на ліву руку, що ускладнює гнучке керування ним. Великі м'язи лівої руки відчуються значно гірше на відміну від високої тактильної чутливості кінчиків пальців.

При грі на акордеоні або баяні необхідно звернути увагу студента-виконавця на відчуття ступеня натягу міху, плавності його ведення при філіруванні звуку, на контакт лівої руки зі стінкою лівого напівкорпусу, правильну траєкторію ведення міху та раціональну посадку.

Характерні недоліки в техніці міховедення при грі на акордеоні або баяні:

- при грі на зведення міху – підняття лівого напівкорпусу музичного інструменту вгору внаслідок чого міх залишається без керування;
- заведення лівого напівкорпусу музичного інструменту за спину під час гри на розведення міху.

Вправи на лівому напівкорпусі:

1. Вільний рух міху. За допомогою повітряного клапана вилучити на лівій клавіатурі звук на розведення без фіксації руки в робочому лівому ремені. Студент-виконавець під час цієї вправи фіксує процес роботи міху, звертає увагу на процес звукоутворення на акордеоні або баяні що звучить на

розведення міха, на зведення міху натиснути три клавіші. Необхідно постійно стежити за правильною посадкою, музичний інструмент повинен стояти стійко.

2. Вправи з повітряним клапаном з фіксацією лівої руки студента-виконавця в робочому лівому ремені: "Сон", "Тихе дихання моря" (рух міху спокійний, рівномірний, тихий), "Біг" (рух міху уривчастий, маленькими відрізками, на короткому міху) , «Хвилі» (рух міху нерівномірний, то з прискоренням, то з уповільненням, філірування звуку).

3. Вправи з найпростішого акомпанементу на лівій клавіатурі. Чергування басу-акорду в розмірах дві/чверті наприклад «Гопак», три/чверті наприклад «Вальс» або «Колискова», чотири/чверті наприклад «Державний Гімн України» або «Запорізький марш».

Культура виконавського міховедення, постійний слуховий контроль за звуковим результатом на розведення та зведення мають супроводжувати кожне заняття та самостійну роботу студента-виконавця.

Розведення та зведення міха. Для студентів-виконавців при грі на акордеоні або баяні управління міхом пов'язано з певними фізичними зусиллями. На розведення міха грати легше, тому що міх розводиться майже сам через те, що музичний інструмент зміщений ліворуч. На зведення міха грати складніше, так як необхідно робити фізичні зусилля. У початковий період навчання гри на акордеоні або баяні сила звуку на розведення і зведення міху буває різна. Цю диспропорцію необхідно усунути. Це насамперед залежить від розвиненості слуху студента-виконавця.

Вправа: вчимося робити акценти міхом. Слухові уявлення сформувати простіше під час гри на акордеоні або баяні на розведення міха. Тому відпрацьовуємо цю виконавську навичку тільки на розведення міха. Звикаємо до звукового результату. А вже потім – спираючись, на сформоване уявлення про характер звучання, відпрацьовуємо тільки на зведення міха.

Необхідно знати специфічні особливості при грі на акордеоні або баяні на розведення та зведення міха для вироблення раціонального підходу при формуванні виконавської техніки ведення міха, які представлено в Таблиці 1.

Таблиця 1

Специфічні особливості міховедення

№ з/п	Розведення міха	Зведення міха
1.	Менш витрачається повітря	Більше витрачається повітря
2.	Простіше грати сфорцандо, 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

Формування навичок ведення міху – одне із складних питань у акордеонно-баянній педагогіці. Відсутність диференційованого управління міхом робить студента-виконавця невиразним. Особливо це актуально під час виконання на тихій динаміці.

На початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні *найпоширенішими недоліками ведення міху є:*

- широка амплітуда його розведення;
- невміння гасити звук на коротких тривалостях;
- відсутність поступовості крещендо та дімінуендо;
- перепади динамічних рівнів при зміні міху;
- утворення великих цезур перед зміною міху.

На початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні переважно потрібно використовувати обмежену амплітуду ведення міху, звертати увагу на розведення міху при грі. Міх має йти ліворуч і трохи назад, а при зовсім невеликому розведенні – ліворуч і прямо. Також відомі педагоги-виконавці рекомендують рух міху вліво та вперед. Це можливо за відповідності параметрів музичного інструменту зросту та довжині рук студента-виконавця.

Вправи на гнучке керування звуком:

1. Повільне та плавне ведення міху після попередньо натиснутої клавіші на піано. Динаміка рівна та тиха. Увага студента-виконавця зосереджена на атаці звуку без акценту та поштовху та знятті звуку при спокійному відпусканні клавіші.

2. Слух студента-виконавця контролює поступовість зміни динаміки та ступінь натягу міху з меццо форте до піаніссімо і навпаки.

3. Філірування звуку на коротких тривалостях з меццо форте на піано. Коротке гасіння звуку може рельєфно виявити фразировочну структуру п'єси. Наприклад, домінанта в кадансі – це вдих, її подальше вирішення – видих.

Наступне завдання, що стоїть перед студентом-виконавцем – навчитись *вирівнювати* звук під час гри на акордеоні або баяні на розведення та зведення міху. Це залежить від того, наскільки розвинутий слух студента-виконавця. Саме слух підказує студентіві-виконавцю, що для досягнення бажаного результату при грі на зведення міху потрібно більше зусиль та спеціального тренування. На розведення простіше грати маркатовані,

акцентовані звуки, сфорцандо, пунктирне ведення і ривок міху, при грі на розведення міху трохи менша витрата повітря.

Щоб вирівняти якість звучання акордеону або баяну, студент-виконавець повинен освоїти необхідний прийом на розведення міху. Домігшись потрібного звукового результату, необхідно освоїти його на зведення міху, спираючись на сформовані слухові уявлення. Головне завдання при грі досягти однакового звучання.

Вправи на зміну міху:

1. Натисніть клавішу на піано. Виконувати рівним звуком на піано цілу ноту на розведення міху, потім на зведення міху. Стежити за рівністю та плавністю міховедення.

2. Виконувати на меццо піано короткі звуки через паузу рівними тривалостями на одній динаміці. Формує точну координацію рухів міху. Таким чином опановується прийом тремоло міхом, якщо грати в прискореному темпі.

3. Взяти половинну ноту на форте на розведення міху, філіруючи поступово до піаніссімо. Потім змінити напрямок міху, почати новий рух з піаніссімо з поступовим збільшенням до форте.

Прийоми гри міхом. До специфічних прийомів гри міхом необхідно віднести наступні: тремоло міхом, дуольний, тріольний, квартольний і п'ятидольний рикошет, вібрато.

Слід зазначити, що прийом тремоло міхом доволі часто епізодично зустрічається в дитячому репертуарі в контексті окремих частин дитячих сюїт, окремих варіацій обробок українських народних танців і пісень, сучасних творах для акордеону або баяну українських і зарубіжних композиторів.

Тремоло міхом. Слід пам'ятати про те, що запорука успішного виконання та вільної тривалої гри лежить у вивченні тремоло виключно у повільному темпі. Тремоло виконується рівномірним чергуванням розведення та зведення міха. Необхідно постійно контролювати відчуття

свободи у лівій руці студента-виконавця. Акордеон або баян основною частиною міху повинен стійко стояти на лівому стегні, корпус студента-виконавця при цьому спрямований трохи вперед. Ривок міху на розведення повинен проводитися нібито вперед по діагоналі. При грі на розведення міха виконавець фіксує вільний ривок міху без докладання будь-яких фізичних зусиль. На зведення міха необхідно відчуту роботу лівого передпліччя та потім знову розслаблююче, вільне розведення, щоб рука відпочила. Такий ланцюжок дій повинен багаторазово повторюватися і супроводжуватися режимом відпочинок-робота, включення роботи м'яза на зведення міха та її відключення на розведення міха. Вловити цей фізіологічний процес можна лише у повільному темпі виконання тремоло міхом.

Якщо рука фізично затискається, слід цей ланцюжок розбити на дві-три або чотири ланки у відповідності до індивідуальних фізичних можливостей студента-виконавця з подальшою зупинкою та відпочинком.

При виконанні тремоло міхом у швидкому темпі зберігається основне зусилля тільки на першу опорну долю, а всі інші виконуються вільно, ніби то на віддачі міха.

При виконанні *тріолей міхом* слід звернути особливу увагу на те, що доводиться дві долі: першу долю та третю долю грати на розведення міха. При доволі тривалій грі тріолей міх поступово розводиться. Щоб якомога довше зберегти міх у відносно зведеному стані, студент-виконавець повинен контролювати, щоб перша частка звучала сильніше, друга на зведення міха звучала з такою ж силою, а третя з мінімальною витратою повітря міха.

Рикошет являється сучасним виконавським прийомом, який доволі часто використовують у сучасних творах для акордеону або баяну українські та зарубіжні композитори та виконавці.

Рикошет здійснюється шляхом ударів двох напівкорпусів баяна. В якості вихідної позиції слід злегка розвести міх і, не натискаючи клавіш, поперемінно змикати верхню і нижню частини корпусу міху.

Прийом виконання рикошета включає чотири елементи:

1. Розведення верхньої частини міху. Нижня частина – зімкнута.
2. Загальний напрямок руху міху в зведення – верхня частина стискається, а нижня в цей час розводиться. Друга доля триває до стискання верхньої частини міху. На момент стискання починається третя доля.
3. Зведення нижньої частини міху. Верхня частина – зімкнута.
4. Розведення верхньої частини міху після змикання нижньої. Момент стискання – початок четвертої долі.

Під час виконання пальці студента-виконавця з клавіш не знімаються. Якщо рикошет потрібно виконати кілька разів, то після четвертої долі рука знімається. Акорд береться знову та починається новий цикл виконання рикошету.

Виконуючи рикошет міхом у швидкому темпі, ліва рука робить рухи вниз-вгору, але не вліво-вправо.

Існує два різновиди тридольного рикошету міхом:

- зі зняттям руки з клавіш, використовуються другий, третій, четвертий елементи прийому рикошет;
- без зняття руки з клавіш, використовуються перший, другий, третій, елементи прийому рикошет.

Рикошет в п'ять долей виконується із застосуванням не тільки верхньої та нижньої частини міху, а й усіх чотирьох сторін.

Аплікатура як основа формування виконавської техніки

Аплікатура – спосіб розташування та порядок чергування пальців на клавіатурі музичного інструменту та позначення його в нотах. Пошук потрібної аплікатури в процесі гри на акордеоні або баяні – це прагнення досягнути сутність технічних складнощів, що зустрічаються, тоб то зробити складне більш простішим.

Відомі педагоги-музиканти зазначали, що найкращою аплікатурою являється та, яка допомагає студенту-виконавцю реалізувати свої художні

наміри і при цьому сприяє зручності рухів. Найкращою є та аплікатура, яка дозволяє найбільш правильно передати виконуючу музику і найбільш точно узгоджується з її задумом. Найкраща аплікатура та, яка допомагає студенту-виконавцю найкоротшим шляхом реалізувати свої мистецькі завдання в розкритті художнього образу музичного твору.

Однією з окремих важливих питань аплікатурної проблеми є виявлення принципів аплікатури, тобто визначення закономірностей та вихідних положень.

Основними аплікатурними прийомами є:

- підкладання та перекладання пальців;
- ковзання;
- підміна пальців, використання всіх п'яти пальців у пасажі;
- виконання пасажу лише другим та третім пальцями.

Аплікатура підбирається з урахуванням індивідуальних особливостей руки студента-виконавця: довжини пальців, ширини долоні, розтяжки, реактивності м'язів. Треба прагнути до природного становища руки, вільного, ненапруженого стану пальців. Однак водночас вони мають бути міцними та пружними. Вважається, що раціональна аплікатура, зручна для конкретного студента-виконавця, перевіряється в швидкому темпі. Перевіривши придатність визначеної аплікатури, необхідно відразу ж повертатися до виконання музичного твору у повільному темпі та міцними пальцями.

Аплікатурні принципи в одноголосному викладі.

У одноголосному викладі аплікатурні формули зведені до трьох основних видів викладу:

- хроматичний звукоряд;
- діатонічний звукоряд – пентатоніка;
- арпеджіо.

Хроматичний звукоряд. Перше знайомство з напівтоновою послідовністю починається у початковий період навчання гри на акордеоні або баяні. Саме гра хроматичної послідовності стане фундаментальною

основою для раціональної постановки правої руки. Вже у початковий період навчання стає можливим виконання подвійних нот, тризвуків і навіть септаккордів за умови свободи виконавського апарату. Виконавські навички хроматичної послідовності створюють основу переходу до зорового сприйняття нотного тексту музичного твору. Фіксується позиційна гра другим-третьим-четвертим пальцями.

Гами. Одним із ефективних методів роботи у початковий період навчання гри на акордеоні або баяні є робота над гаммами. Гра тетраходів являється передумовою для виконання в майбутньому гами в цілому. Доцільніше починати вивчення гам на баяні із тонової послідовності фа-соль-ля, ре-мі-фа дієз першим-другим-третьим пальцями. Під час виконання цілісної гами для студента-виконавця виявляються закономірності руху пальців в певному порядку – від першого до п'ятого і назад за наявності додаткових рядів.

Арпеджіо. Існує два види арпеджіо: короткі та довгі. Аплікатурний прийом коротких арпеджіо передбачає два типи рухів пальців:

- звуження, коли рух мелодичного малюнка та рух пальців пропонується в одному напрямку;
- розширення, коли пальці рухаються у зворотному напрямку по відношенню до мелодії.

При грі довгих арпеджіо основною технічною складністю є прийоми, зумовлені роботою першого пальця.

Аплікатура подвійних нот. Компактність баянної клавіатури, а також особливість розташування клавіш дають можливість приступити до гри подвійних нот у початковий період навчання гри на акордеоні або баяні. Спочатку вивчається техніка виконання терцій.

В основі гри подвійних нот лежать прийоми підкладання та перекладання пальців.

У октавної, акордової техніки під час виконання хроматичного звукоряду застосовується прийом ковзання.

Прагнення до грамотної правильної та зручної аплікатури має бути закладено у початковий період навчання гри на акордеоні або баяні. В основному грають п'ятьма пальцями з більшим або меншим застосуванням першого пальця.

При підборі раціональної аплікатури необхідно враховувати, що сила кожного пальця є різною. Завдання студента-виконавця – домогтися рівності штриха під час виконання будь-яким пальцем. Також при доборі раціональної аплікатури потрібно виходити з художнього рішення того чи іншого музичного твору, розуміння його задуму, яким має бути штрихове забарвлення для розкриття того чи іншого художнього образу.

Наприклад, у стрімких пасажах, де потрібна швидкість, але при цьому можна пожертвувати виразністю кожного пальця, використовується підрядна п'ятипальцева аплікатура – транскрипції, розробні розділи сонат тощо.

В музичних творах, де потрібна велика впевненість та стабільність у грі, чітка вимова кожної дрібної тривалості в пасажі, застосовується позиційна гра по три-чотири пальці – варіації в обробках народних танців і пісень тощо.

Певний запас міцності дає симетрична аплікатура, що застосовується в обох руках. Ковзання, як правило, використовується на слабку долю.

Перш ніж розглянути способи встановлення раціональної аплікатури в музичних творах, необхідно зупинитися на особливостях будови виконавчого апарату майбутнього вчителя музичного мистецтва, який опанує гру на акордеоні або баяні.

Під особливостями будови виконавського апарату слід розуміти як індивідуальні якості, що відрізняють виконавський апарат одного виконавця від іншого, так і загальні, властиві кожному з них. Забуття індивідуальних особливостей породжує загальний підхід, нав'язування студентам-виконавцям суто суб'єктивних уявлень.

Індивідуальні якості визначаються ступенем активності рухового апарату, перспективністю його розвитку, можливостями пристосування до

конкретного музичного інструменту. Загальні якості визначаються внутрішньою будовою рухового апарату: однаковим призначенням м'язів, нервової системи, кровообігу. З порівняння цих якостей видно що загальні є постійними, тому й головними, а індивідуальні – тимчасовими, тому другорядними.

Оскільки є постійні якості, на їх основі можливі і постійні, загальні закономірності аплікатури. Часто наявність таких закономірностей ставлять під сумнів навіть через просту невідповідність величини руки, кисті, пальців розміру інструменту. Якщо розмір фортепіано розрахований, так би мовити, на виріст і поступово руки студента-виконавця приходять у дедалі більшу відповідність до нього, то розмір акордеону або баяну згодом стає дедалі тіснішим.

Ознайомлення з виконавським апаратом привертає увагу до становища великого пальця. Найбільш цікавим є те, що великий палець абсолютно незалежний від інших пальців, не пов'язаний з ними загальними м'язами: він має близько десятка власних м'язів, що забезпечують йому повну незалежність та свободу.

Застосування великого пальця правої руки, безперечно, збільшує виконавські можливості, дозволяє значно розширити музичний репертуар акордеоніста та баяніста. Однак при русі великого пальця до клавіатури, у напрямку, в якому інші пальці згинаються природно, ніяких рухів м'язів передпліччя не відбувається, тому що при цьому довгі м'язи не підключаються. Це пояснюється тим, що великому пальцю такі рухи від природи не властиві. Найбільш природні його згинальні рухи відбуваються в правлінні ліктвової лінії кисті.

Сила великого пальця проявляється лише при хапальному русі, при якому включаються м'язи, що починаються на передпліччі. Ці обставини значно знецінюють наявні переваги великого пальця і не дозволяють поставити знак рівності між ним та іншими пальцями. Систематичним тренуванням можна досягти значних успіхів у його пристосуванні до

звуковидобування на акордеоні або баяні, але природні властивості все ж таки відчуватимуться.

Гальмує більш ширше застосування великого пальця занадто мала для багатьох виконавців амплітуда музичних інструментів, а також нахилена від виконавця клавіатура, що зменшує чіпкість пальців. Нахилення верхньої частини акордеону або баяну до виконавця дає більш горизонтальне положення клавіатури, зручне для застосування великого пальця, але неприйнятне, оскільки воно виключає можливість застосування чотирьох пальців обох рук внизу правої та лівої клавіатур.

Тому застосування великого пальця правої руки слід розглядати не як основну базу для розвитку віртуозної техніки, а лише як додатковий засіб, що залучається у необхідних випадках.

Пальці мають велику кількість загальних м'язів, а п'ятий і другий, крім цього, і власні м'язи, причому п'ятий має набагато більшу їх кількість. Найбільший інтерес для нас мають чотири тильні міжкісткові м'язи.

Дві перші м'язи тягнуть основні фаланги другого та третього пальців у бік великого (Рисунок 4-а), дві останні м'язи тягнуть третій та четвертий пальці у бік мізинця (Рисунок 5-а).

Звідси можна зробити висновок, що розтягування між четвертим і третім пальцями природніше тоді, коли ми відводимо третій палець від четвертого у бік великого, наприклад від «ре» до «до» або від «ре» до «ля» в правій руці (Рисунок 5-б). Розтягування між третім та четвертим пальцями менш природне, коли четвертий палець відводиться від третього у бік мізинця (Рисунок 4-б).

Тому вкрай небажана послідовність: третій і четвертий палець з першого на третій ряд («до» – «ре», «мі-бемоль» – «фа», «фа»-діез» – «соль-діез», «ля» – «сі») у правій клавіатурі і «ре» – «до» в лівій. Ця особливість істотно впливає на аплікатуру багатьох гаммоподібних, арпеджованих та акордових рухів.

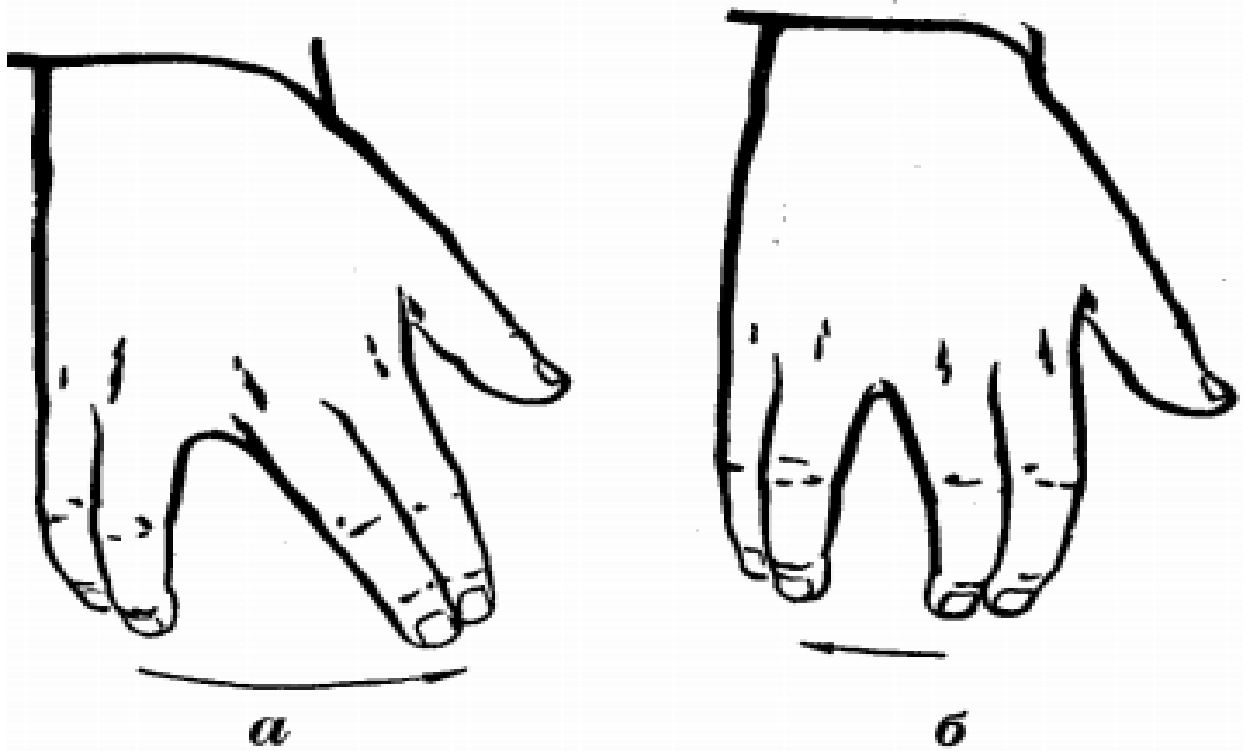


Рисунок 4. Розтягування міжкісткових м'язів пальців правої руки.

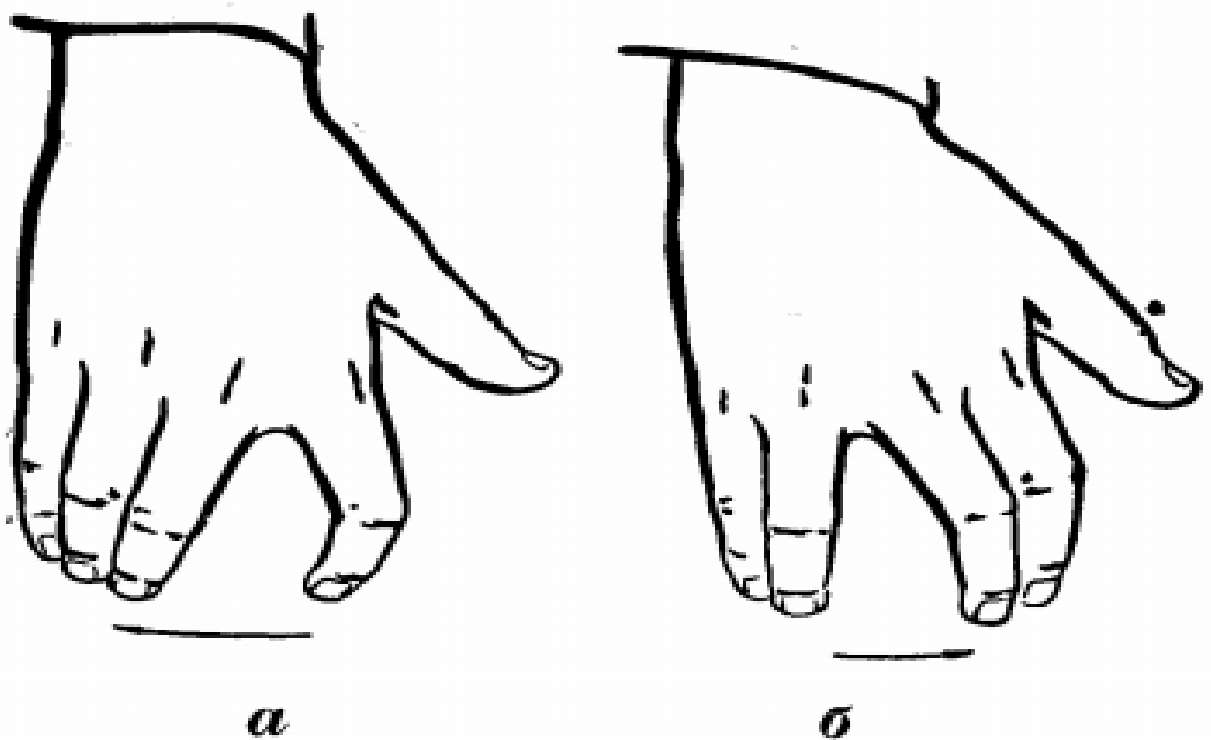


Рисунок 5. Розтягування міжкісткових м'язів пальців правої руки.



Мелодія рухається поступово і здавалося б аплікатура повинна відповідати гамоподібним принципом. Однак якщо подивитися при цьому на пальці, то неважко переконатися, що четвертий палець з ноти «ре» на «сі» і другий палець з «до» на «ля» будуть рухатися помітно швидше, ніж інші, причиною цього є прихований інтервал терції, що з'являється через один звук. Подібні прискорення викликають метушливі рухи пальців і призводять до неритмічності.

Розглянемо інший приклад:



Тут гамоподібний принцип аплікатури також призводить до метушливості пальців, так як приховані інтервали мала терція будуть виконуватися одним і тим же пальцем «ля» - «фа-дієз» – другим, «ре» і «сі» – четвертим).

Ще більш метушливіші рухи пальців викликає поява прихованих інтервалів більше за терцію в наступному прикладі:



Тут ноти «до» і «соль» обов'язково слід брати різними пальцями четвертим і другим, а не одним третім, тому що при цьому третій палець змушений буде рухатися набагато швидше, ніж решта. Це допускається лише тоді, коли немає іншого виходу, коли нормальна аплікатура унеможлиблюється попереднім або наступним рухом.

В наступному прикладі обґрунтованим буде виконання прихованого інтервалу одним і тим же пальцем, якщо тривалість другого звуку більша, ніж першого:



У таких випадках з'являється додатковий час для спокійного перенесення пальця до наступного тону прихованого інтервалу.

Поява *стрибокподібного руху* абсолютно порушує гаммоподібний принцип. Виняток становлять інтервали: велика терція, а іноді чиста кварта, нижній тон якої розташовується на першому ряду клавіатури «до»-«фа». Сстрибок береться такою аплікатурою, яка забезпечує найменше розтягування між пальцями. Виконання стрибка третім - другим пальцями вимагає великого розтягування між ними. і влучення на ноту «до» не буде точним.

Приведемо наступний приклад:



Якщо студент-виконавець візьме ноту не п'ятим, а третім пальцем, то найчастіше він не потрапить на наступну ноту «ля».

Після стрибка дуже важливим є найбільш швидке повернення до гаммоподібної аплікатури. При цьому слід забезпечити найбільш плавний і непомітний поворот кисті, а це іноді може віддалити момент такого повернення.

Попередньо вже йшлося про особливості поєднання третього-четвертого пальців, проте тут необхідно зупинитися на цьому докладніше, оскільки встановлення найбільш раціональної аплікатури у всіх видах мелодійного руху часто залежить від правильного використання цих особливостей.

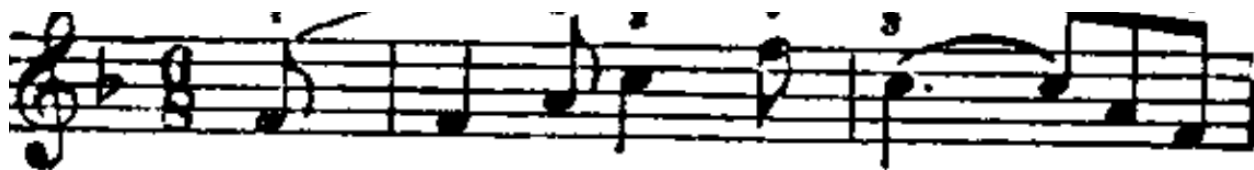
Відсутність будь-якого значного розтягування між цими пальцями при відведенні четвертого пальця від третього компенсується лише за рахунок випрямлення четвертого пальця. Тому застосування такого поєднання при великих інтервалах можливе лише тоді, коли їхнє виконання пов'язане з

випрямленням цього пальця. Так, септіма «сі»-«ля» третім і четвертим пальцями цілком можлива, секунда ж «до»-«ре»-складна, так як при цьому випрямлення четвертого пальця неможливо, а його розтягнення в бік п'ятого мінімально. Звідси виконання великої секунди з першого на третій ряд третім та четвертим пальцями вкрай небажане. Хід на малу секунду вниз, з першого на третій ряд «до»-«сі» цими ж пальцями цілком можливий.

Небажано поєднання третього та четвертого пальців для виконання великих терцій з першого та другого ряду «до»-«мі», «соль»-«сі». У початковому етапі навчання слід уникати виконання цими пальцями кварта з першого ряду клавіатури як у мелодійному, так і гармонійному видах, крім арпеджіо. Цілком неприпустиме виконання третім і четвертим пальцями квінт з першого і другого рядів, а також тритону. (В пізній період навчання можливе виконання тритону і навіть секст 2-м та 3-м пальцями, але кисть повинна бути трохи зігнута у бік ліктьової лінії, а 3-й палець випрямлений.) Зате легко виконуються інтервали від малої секунди до малої септими, якщо їх нижній тон розташований на третьому ряду, як у наступному прикладі:



Арпеджирований рух. Аплікатура дрібних арпеджованих рухів цілком залежить від того, як їх розглядати. В одних випадках як елемент довгого, а в інших короткого арпеджіо. При легато найчастіше використовується аплікатура коротких арпеджіо. Стаккато дозволяє застосовувати і ту і іншу аплікатуру, але перевага буде на боці тієї, яка вимагає менших поворотів кисті як в наступному прикладі.

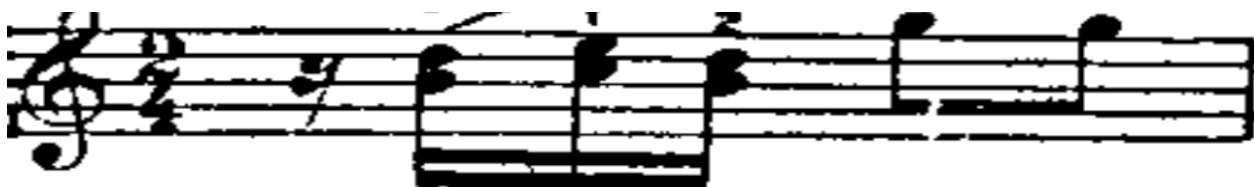


Подвійні ноти. Основним принципом у підборі аплікатури *терцій* є найбільш тривале збереження певного парного чергування пальців.

Використовуються такі поєднання: 2-3 і 4-5; 2-4 та 3-5; 2-5 та 3-4. Порушення парності призводить зазвичай до виконання одним пальцем двох звуків поспіль, що різко змінює прийом виконання особливо це помітно при виконання штриха легато і викликає метушливі рухи пальців на прихованих інтервалах. Наприклад:



Прихований стрибок третього пальця на кварту «до»-«соль» робить рух метушливим, може порушити ритм. Так само закономірно поєднання другого-п'ятого та третього-четвертого пальців у наступному прикладі:



Чергування двох пар пальців у всій побудові, що вимагає одного прийому виконання, є основним принципом. Він, при можливості, повинен витримуватися.

Якщо принцип парності зберегти не вдається, то перевага матиме:

а) дрібні тривалості перед більшими:



Шістнадцяті «ля»-«до» які спрямовуються у восьмі «соль»-«сі» вимагають хорошого легато, і тому зіграти їх треба парним поєднанням другий-третій і четвертий-п'ятий пальці. Наступні восьмі та чверті можуть бути взяті й іншим поєднанням пальців;

б) затакти та кульмінаційні моменти:

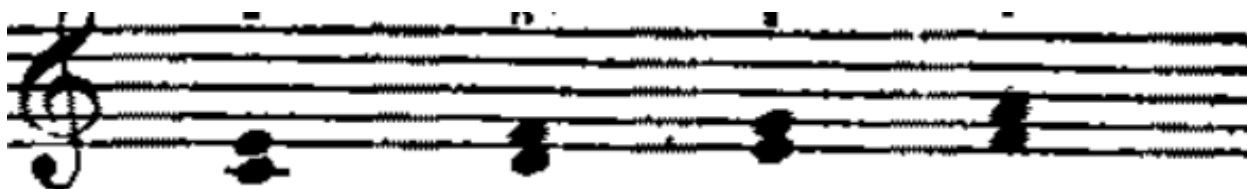


в) дозвіл затримань, закінчення фраз, ліг:

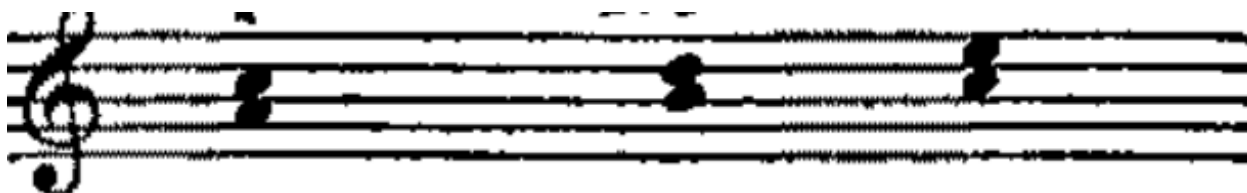


Окремо слід згадати про аплікатуру терцій, що мають загальний звук, який при легато обов'язково вимагає зміни пальця хоча б на більш дрібних тривалостях. Виконання загального звуку одним і тим самим пальцем порушує єдність виконавського прийому і навіть призводить до того, що студент-виконавець часто затримує звук, поєднуючи його з однойменним наступним. Така аплікатура дозволяє досягти приблизно однакового легато і виключає можливість затримування звуків, що повторюються.

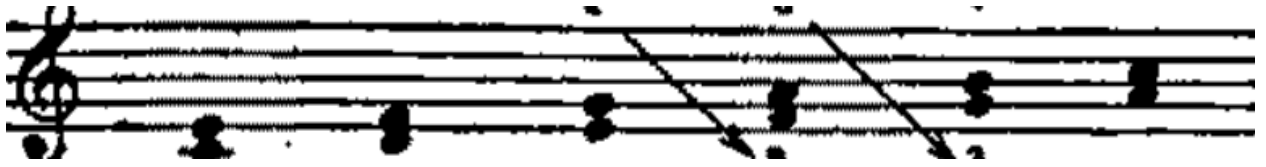
У випадках, коли дотримання принципу парності взагалі неможливе, найкращою аплікатурою слід вважати ту, що забезпечує зміну пальця на верхньому тоні і найшвидше повертає до цього принципу. При цьому необхідно враховувати наступне: аплікатура терцій повинна забезпечувати найбільш плавний і рівномірний рух кисті та пальців. Для цього слід уникати прихованих стрибків:



За такої аплікатури рухи кисті будуть різкими, виконання гами у швидкому темпі буде ускладнено. З цієї ж причини небажано перенесення одного і того ж пальця через ряд клавіатури з першого на третій і навпаки:



Однак і приховані стрибки і виконання сусідніх звуків перенесенням пальця через ряд, на жаль, доводиться іноді допускати, щоб уникнути зворотного руху пальців:



При русі нагору замість неухильного прямування в цьому напрямку третій палець йде назад з «*соль*» на «*фа*», а четвертий – з «*ля*» на «*соль*». Ці ж пальці при низхідному русі рухатимуться вгору. Виходить гальмування, яке обмежує темп. Крім того, така аплікатура не може забезпечити скільки-небудь задовільного і однакового з'єднання тонів.

Отже, найкращою буде та аплікатура, яка повністю виключає зворотні рухи пальців, зводить до мінімуму приховані стрибки та перенесення пальця через ряд при виконанні сусідніх тонів.

У гаммах терціями таким вимогам відповідає лише п'ятипальцева аплікатура, оволодіння якою має першорядне значення для кожного студента-виконавця.

Підбираючи аплікатуру секст, слід, по можливості, забезпечити ведення верхнього голосу різними пальцями. У нижньому голосі також бажана зміна другого-третього пальців, там же, де це неможливо і доводиться грати одним пальцем, потрібно прагнути виключити стрибок одного пальця через ряд з другого на четвертий і з четвертого на другий. Перенесення одного пальця з першого на другий, з другого на третій ряд і навпаки – цілком можливо.

При легато чергування пальців у верхньому голосі необхідно. Раціональна аплікатура тризвуків та їх обернень у багатьох випадках потребує обов'язкової зміни пальців на верхньому тоні акорду. Це особливо необхідно, коли верхні тони розташовані на клавіатурі через ряд перший - третій або третій - перший:

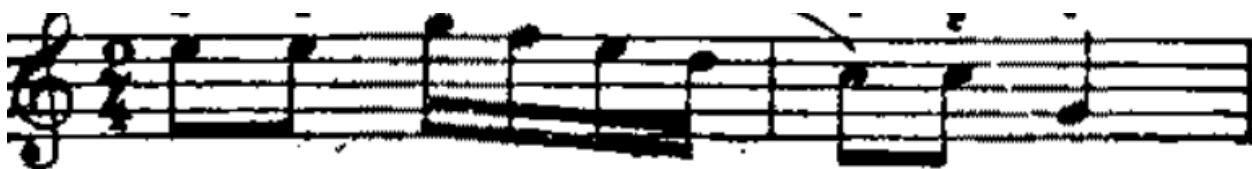


Істотне значення має при цьому згадана особливість поєднання третього та четвертого пальців. Тільки правильне використання забезпечить хорошу аплікатуру.

Підміна пальців. Основними причинами підміни пальців на репетованих звуках є: забезпечення легато, так як виконання звуків, що повторюються, одним пальцем буде помітно відрізняти ступінь їх зв'язності від звуків, наступних поступово, позначена ж аплікатура дозволить наблизити їх зв'язність до останніх:



вивільнення пальця:



Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Що ви розумієте під поняттям «викнавська техніка»?
2. Визначте основні технічні принципи при оволодінні гри на акордеоні або баяні.
3. Що в себе включає класифікація різних видів техніки?
4. Що відносять до дрібної техніки при оволодінні гри на акордеоні або баяні?
5. Поясніть методи та прийоми, що сприяють швидкому виконанню пасажів.
6. Проаналізуйте алгоритм роботи дрібних та великих м'язів під час виконання дрібних тривалостей.
7. Розкажіть про розуміння технічної біглості та принципів її формування.

8. В чому складність виконання швидкого вертикального удару пальців?

9. Назвіть основні види виконавської техніки ведення міху на акордеоні або баяні.

10. Продемонструйте виконання вправ для розвитку виконавської техніки ведення міху.

11. Продемонструйте основні правила постановки лівого напівкорпусу акордеону або баяну та лівої руки студента-виконавця.

12. Які виникають труднощі під час філірування звуку у акордеоніста або баяніста?

13. Визначте характерні недоліки в техніці міховедення при грі на акордеоні або баяні.

14. Продемонструйте виконання вправи для розвитку вільний рух міху на акордеоні або баяні.

15. Продемонструйте виконання вправи з повітряним клапаном з фіксацією лівої руки на акордеоні або баяні.

16. Продемонструйте виконання вправи з найпростішого акомпанементу на лівій клавіатурі на акордеоні або баяні.

17. Розкрийте методичні прийоми розведення та зведення міха на акордеоні або баяні.

18. Продемонструйте виконання вправи на відпрацювання акцентів міхом на акордеоні або баяні.

19. Поясніть дефініцію терміну «аплікатура» як основи формування виконавської техніки.

20. Ви значте основні аплікатурні прийоми на акордеоні або баяні.

21. Які основні види аплікатурних формул існують у одноголосному викладі?

22. Охарактеризуйте особливості застосування великого пальця правої руки при грі на акордеоні або баяні.

Блок самостійної роботи
(в умовах дистанційного навчання)

1. Продемонструйте виконання вправ для розвитку дрібної моторики при оловолодінні гри на акордеоні або баяні.
2. Що передбачає поняття «технічна швидкість» при оловолодінні гри на акордеоні або баяні?
3. Які існують практичні способи розвитку швидкості при оловолодінні гри на акордеоні або баяні?
4. Визначте елементи великої виконавської техніки та розкрийте технологію роботи з ними.
5. Дайте визначення поняття «октавна техніка» при оловолодінні гри на акордеоні або баяні.
6. Охарактеризуйте особливості виконання октавної техніки при оловолодінні гри на акордеоні або баяні.
7. Продемонструйте виконання вправ для розвитку октавної техніки.
8. Продемонструйте виконання на акордеоні або баяні акордового тремоло.
9. Яка різниця в елементах виконавської техніки при виконанні перенесення руки та стрибків?
10. Визначте специфічні особливості міховедення при виконанні розведення міху на акордеоні або баяні.
11. Визначте специфічні особливості міховедення при виконанні зведення міху на акордеоні або баяні.
12. Визначте найпоширенішими недоліками ведення міху на початковому етапі навчання гри на акордеоні або баяні.
13. Продемонструйте виконання вправ на гнучке керування звуком під час розведення та зведення міху на акордеоні або баяні.
14. Продемонструйте виконання вправ на зміну міху та вирівнювання звуку одночасно на акордеоні або баяні.
15. Визначте специфічні прийоми гри міхом на акордеоні або баяні.

16. Розкрийте методичні прийоми виконання тремоло міхом на акордеоні або баяні.

17. Продемонструйте виконання різних видів тремоло міхом на акордеоні або баяні.

18. Розкрийте методичні прийоми виконання рикошета на акордеоні або баяні.

19. Продемонструйте виконання дуольного, тріольного, квартольного і п'ятидольного рикошетів на акордеоні або баяні.

20. Розкрийте аплікатурні принципи виконання гамоподібного руху на акордеоні або баяні.

21. Визначте аплікатурні принципи виконання стрибкоподібного руху на акордеоні або баяні.

22. Поясніть основні принципи у підборі аплікатури подвійних нот при грі на акордеоні або баяні.

23. В чому полягає виконавський прийом підміни пальців при грі на акордеоні або баяні.

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. 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 4

Художньо-інструктивний репертуар

Домінантні проблеми теми

Робота над гамами, арпеджіо, вправами

Значення роботи над гамами, арпеджіо та вправами дуже величезне і полягає насамперед у розвитку, зміцненні та підтримці у необхідній формі м'язового апарату майбутнього вчителя музичного мистецтва. Ігноруючи повсякденні вправи для м'язів кисті, слід пам'ятати, що їх технічний розвиток буде сповільнений, рука буде слабкою. Через млявість м'язів надалі виконавська діяльність може бути складною. Відсутність регулярного тренування м'язів хоча б один день вже помітно позначається на стані виконавського апарату, а після трьох-п'ятиденної перерви пальці будуть рухатися проблемно. Працювати над гамами, вправами менш інтенсивно може тільки той музикант, хто в своїй діяльності кожного дня протягом кількох годин займається безпосередньо виконавством, як наприклад оркестранти, акомпаніатори тощо.

Відсутність належного тренування м'язового апарату значно знижує ефективність повсякденної навчальної роботи. Через неправильно зрозумілу економію часу більшість студентів-виконавців починає свою самостійну роботу безпосередньо з музичних творів або художньо-педагогічного репертуару. Але заощадивши хвилини, вони втрачають години, оскільки мляві м'язи роблять пальці малорухомими. Починаючи заняття, такі студенти-виконавці зазвичай із подивом зазначають, що добре опрацьований вчора музичний твір наступного дня має низьку якість виконання. Роботу над музичним твором доводиться розпочинати спочатку. Щодня розігруючись на музичних п'єсах, студент-виконавець, поступово втрачає до них зацікавленість і натхнення. Вони починають заgravатись і в результаті залишаються не доведені до концертного варіанту.

Ефективна робота на занятті може бути тільки в тому випадку, якщо студент-виконавець розігрався безпосередньо перед виконанням. Якщо ж він цього не зробив, педагог має розпочати урок із гам, арпеджіо та технічних вправ. Для цього доцільно мати спеціально складений невеликий комплекс, що включає найкорисніші на даному етапі навчання види гам, арпеджіо та вправ.

Не можна погодитися з тими, хто вважає, що технічний розвиток може бути успішним через роботу тільки над музичними п'єсами. У цьому випадку розвиток витривалості, зміцнення м'язів не буде достатнім, тому що в більшості музичних творів фактура постійно змінюється, що виключає більш менш тривале застосування одного і того ж виконавського прийому. Сутто моторних п'єс, як відомо, взагалі мало, і в репертуарі студентів-виконавців вони займають незначне місце.

Тут треба сказати, що багато оригінальних етюдів для акордеону або баяну, що з'явилися останнім часом, не підпорядковані наполегливому вирішенню певних технічних завдань. Щодо цього етюдів К. Черні треба вважати поки що неперевершеними для акордеону або баяну. Вони є майже єдиним матеріалом і у розвитку лівої руки при оволодінні зазначеними музичними інструментами.

Отже, загальне значення роботи з гами, арпеджіо та вправами зводиться до розвитку рухового апарату. Однак цей розвиток має проводитися одночасно з пристосуванням до особливостей звукодобування на акордеоні або баяні. Практика роботи акордеоністів або баяністів над гами, арпеджіо запозичена у піаністів і не відображає достатньою мірою специфіку музичного інструменту. Різна будова клавіатур фортепіано і акордеону або баяну обумовлює і різні методи їх освоєння.

Різниця полягає в тому, що у піаністів поєднання білих і чорних клавіш створює особливі аплікаційні закономірності для кожної тональності, незважаючи на те, що порядок чергування пальців часто зберігається. Так, при однаковій аплікатурі в гамі соль-мажор перший великий палець

підкладається на четверту ступінь після білої клавіші, а в ре-мажор після чорної клавіші, що зовсім не те саме. Ця особливість викликає необхідність обов'язкового проходження всіх гам та пристосування ігрових рухів до особливостей їхньої аплікатури. Тому вивчення гам для піаністів справа нелегка, що вимагає значних зусиль протягом тривалого часу.

Наприклад на баяні трирядна будова його правої клавіатури дає можливість виконання всіх гам, арпеджію, акордів того чи іншого виду лише трьома аплікатурними послідовностями. Всі гами розділяються на три групи: у першій тоніка розташована на першому ряду правої клавіатури, у другій на другому ряду правої клавіатури, у третій – на третьому ряду правої клавіатури, Розташування тонів гами на клавіатурі всередині кожної такої групи абсолютно однаково. Якщо студент-виконавець добре засвоїв аплікатурні закономірності, наприклад гами До-мажор, він однаковою мірою вже знає і закономірності аплікатури мажорних гам Ля, Фа-дієз, Мі-бемоль.

Аналогічним чином виконуються гами і в двох інших групах. Пристрій лівої клавіатури акордену або баяну в цьому відношенні взагалі унікальний: всі гами, арпеджію одного виду виконуються однією і тією ж аплікатурою. Необхідно просто вивчити досконало схему виконання мажорної, мінорної гам та її видів.

Таким чином, пристосування виконавського апарату студента-виконавця на баяні до гам вичерпується проходженням трьох мажорних (До, Соль, Фа) та паралельних їм мінорних (мелодійних та гармонійних) гам. Робота над рештою гам уже не дає в цьому відношенні нічого нового і зазвичай підпорядковується розвитку теоретичної орієнтації в них і вихованню слухових відчуттів забарвлення їх звучання.

Наявність аплікатурних штампів створює студентам-баяністам відомі труднощі. При виконанні гам вони мимоволі керуються не кількістю знаків у цій тональності, а аплікатурним зразком, що застосовується у відповідній групі. Природно, що виконуючи гаму Фа-дієз мажор і думаючи в цей час про До-мажор, жодних навичок орієнтації у Фа-дієз мажорі та розвитку слухових

відчуттів забарвлення тональності досягти неможливо. Досягнення цих цілей стане можливим лише тоді, коли виконання гами буде відірвано від аплікатурного штампу.

Дуже корисним буде виконання гам, арпеджіо перед початком роботи над кожною музичною п'єсою, етюдом у їх тональностях, при уважному, усвідомленому виконанні 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 музичного твору в міру теоретичної підготовки студента-виконавця, то останньому буде надано те налаштування, яке значно полегшить роботу над твором і стане вкладом у розвиток його теоретичного орієнтування в даній тональності та слухових відчуттів її забарвлення.

Такими є основні загальні завдання, яким має бути підпорядкована робота над гами. Гами, арпеджіо, вправи слід використовувати як засіб набуття виконавських навичок, властивих тому чи іншому етапу навчання. До них можна віднести:

1. Освоєння клавіатури. Пристосування руху рук для звуковидобування в різних регістрах у середині, вгорі, внизу клавіатур. Виробляючи ці навички у правій руці, слід поступово підійти до постійного виконання гам у дві, три, чотири октави, в залежності від діапазону правої клавіатури акордеону або баяну.

2. Ведення міху. Тренуючись у цьому напрямі, потрібно виконувати гами цілими нотами, половинними, чвертями та восьмими на певний рух міху з використанням динаміки.

3. Оволодіння основними штрихами легато, нонлегато, стаккато. У цьому слід домагатися однакової зв'язності всіх звуків у легато, однакової стислості і чіткості в нонлегато і стаккато. Однаковими повинні бути також протяжність та характер з'єднання звуків, що виконуються правою та лівою рукою одночасно.

4. Оволодіння раціональними рухами пальців, яке досягається забезпеченням повної свободи, а отже, і повного спокою незайнятих пальців та найменшого, ритмічного руху пальців, зайнятих звуковидобуванням. Слід ще раз підкреслити особливу важливість цього пункту, оскільки зайві рухи у тій чи іншій мірі характерні переважній більшості студентів-виконавців.

5. Оволодіння основними динамічними відтінками. Це дозволяє не тільки досягти звучання тієї чи іншої сили, а й познайомитися з динамічними можливостями музичного інструменту. Динаміку слід розуміти не як будь-який еталон, а порівняно, як ступінь контрастності, можливої на даному музичному інструменті. Для цього гами та арпеджіо грають різними комбінаціями основних динамічних відтінків (pp, p, f, ff) без крещендо або дімінуендо по 8 нот восьмими або по 6 тріолями відповідно в три або чотири октави (можна pp, p, mf, f або f, mf, p, pp тощо). Після цього слід перейти до відпрацювання крещендо та дімінуендо від pp до ff, від p до f тощо.

6. Розвиток координації рук у зв'язку з виконанням поліритмії. Виконуються гами у три октави: у правій руці – тріолі з восьмих, у лівій руці – восьмі та потім навпаки і також квартолі тощо.

7. Розвиток швидкості. Досягається виконанням гам у незмінному темпі четвертями, восьмими, тріолями з восьмих, шістнадцятими, секстолями з них, тридцять другими – двома руками. А також у правій руці шістдесят четвертими, у лівій руці – шістнадцятими у чотири октави.

Завдання розвитку відчуття метричної пульсації вимагають виконання всіх видів гам тільки у певному розмірі з обов'язковим правильним співвідношенням сильних та слабких долей.

Ефективний розвиток виконавських навичок неможливий без застосування правильної аплікатури гам та арпеджіо. Доцільність аплікатури при грі гам визначається не найбільшою доступністю, а найбільшою користю. Завданням гам і арпеджіо є розвиток рухового апарату, прагнення удосконалити найслабші ланки до сильних.

Важливо зупинитися на аплікатурі хроматичної гамми. Визначена аплікатура для виконання хроматичної гами на акордеоні зазначена знизу нота на баяні зазначена зверху нота:

The image shows two musical staves. The top staff is for bayan and the bottom for accordion. Both staves show a chromatic scale with fingerings indicated by numbers 1-4. The bayan staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The accordion staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bayan staff has a final note with a flat (Bb) and the accordion staff has a final note with a flat (Bb). The bayan staff has a final note with a flat (Bb) and the accordion staff has a final note with a flat (Bb).

На баяні за схожестю аплікатури всі гами можна поділити на три групим в залежності від розташування тоніки на тому чи іншому ряду клавіатури:

Мажорні гами I ряд клавіатури.

Пропонуємо приклад в тональностях До-мажор і Мі-бемоль-мажор:

The image shows two musical staves. The top staff is for bayan and the bottom for accordion. Both staves show a major scale with fingerings indicated by numbers 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4, 2. The bayan staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The accordion staff starts with a treble clef and a key signature of three flats (Eb major).

Мажорні гами II ряд клавіатури.

Пропонуємо приклад в тональностях Соль-мажор і Сі-бемоль-мажор:

The image shows two musical staves. The top staff is for bayan and the bottom for accordion. Both staves show a major scale with fingerings indicated by numbers 3, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 3. The bayan staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (G major). The accordion staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (F major).

Мажорні гами III ряд клавiатури.

Пропонуємо приклад в тональностях Фа-мажор і Сi-мажор:



Мiнорнi гами натуральний мiнор I ряд клавiатури.

Пропонуємо приклад в тональностях Ля-мiнор i До-мiнор:



Мiнорнi гами натуральний мiнор II ряд клавiатури

Пропонуємо приклад в тональностях Мi-мiнор i Соль-мiнор:



Мiнорнi гами натуральний мiнор III ряд клавiатури

Пропонуємо приклад в тональностях Ре-мiнор i Фа-мiнор:



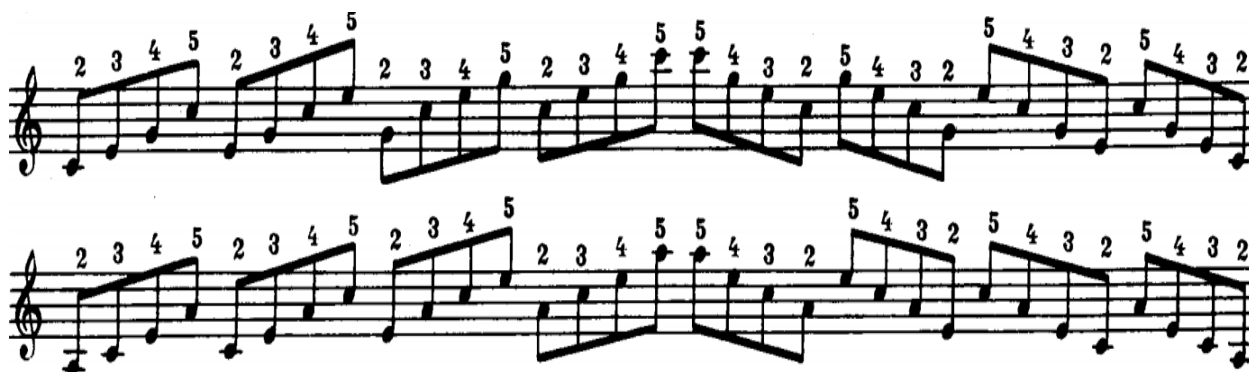
Подана таблиця 2 відображає аплікатуру гам в залежності від розташування тоніки на відповідному ряду клавіатури

Таблиця 2

Аплікатуру гам від кожного ряду клавіатури баяна

Ряди	Аплікатура мажорної гами	Аплікатура мінорної гами		
		Натуральна	Гармонічна	Мелодична
I	2-4-3-4-3-2-4-2	2-4-2-4-3-4-3-2	2-4-2-4-3-4-5-2	2-4-2-4-3-2-4-2 2-3-4-3-4-2-4-2
II	3-2-4-2-4-3-2-3	3-2-3-2-4-2-3-4	3-2-3-2-4-2-3-4	3-2-3-2-4-3-2-3 3-4-2-4-2-3-2-3
III	4-3-2-3-2-4-3-4	4-3-4-3-2-3-2-4	4-3-4-3-2-3-4-5	4-3-4-3-2-4-3-4 4-2-3-2-3-4-3-4

Короткі мажорні та мінорні арпеджіо основних тризвуків та їх обернень зручно виконувати чотирьохпальцевою аплікатурою, яка однакова у всіх тональностях: у висхідному порядку – другий, третій, четвертий та п'ятий пальці, у нисхідному порядку – п'ятий, четвертий, третій та другий пальці. Пропонуємо приклад в тональностях До-мажор і Ля-мінор:



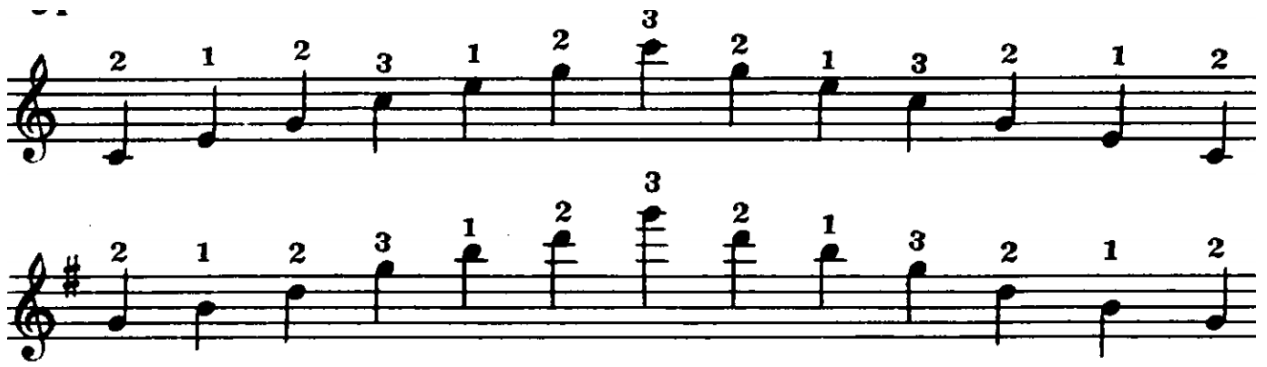
Довгі арпеджіо основних тризвуків є можливість виконувати чотирьохпальцевою аплікатурою та п'ятипальцевою аплікатурою.

Чотирьохпальцева аплікатура в довгих арпеджіо в мажорній тональності та мінорній тональності однакова: у висхідному порядку – другий-третій-четвертий-другий-третій-четвертий-п'ятий пальці, у нисхідному порядку – п'ятий-четвертий-третій-другий-четвертий-третій-

другий пальці. Пропонуємо приклад в тональностях До-мажор і Ля-мінор, Соль-мажор і Мі-мінор, Фа-мажор і Ре-мінор:

The image displays six musical staves, each representing a different key signature. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated above them. The fingerings are: 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 4, 3, 2. Brackets are placed over the notes 4, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 4, 3, 2 in each staff, indicating a specific fingering pattern for these notes. The keys shown are: C major (no sharps or flats), A minor (no sharps or flats), D major (one sharp, F#), E minor (one sharp, F#), Bb major (two flats, Bb, Eb), and G minor (two flats, Bb, Eb).

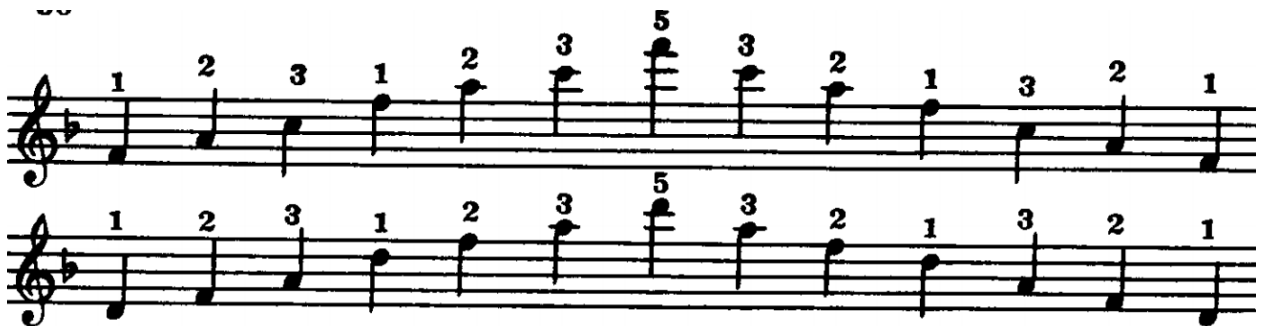
П'ятипальцева аплікатура в довгих арпеджіо в мажорних тональностях, побудованих від звуків першого та другого рядів наступна: другий-перший-другий-третій- перший-другий-третій пальці. Пропонуємо приклад в тональностях До-мажор і Соль-мажор:



П'ятипальцева аплікатура в довгих арпеджіо в мінорних тональностях, побудованих від звуків першого та другого рядів наступна: другий-третій-перший-другий-третій-перший-другий пальці. Пропонуємо приклад в тональностях Ля-мінор і Мі-мінор:



П'ятипальцева аплікатура в довгих арпеджіо в мажорних і мінорних тональностях, побудованих від звуків третього ряду наступна: перший-другий-третій-перший-другий-третій-п'ятий пальці. Пропонуємо приклад в тональностях Фа-мажор і Ре-мінор:



П'ятипальцева аплікатура в довгих арпеджіо визнан більш зручнішою, ніж чотирипальцева аплікатура. Її зручність підтверджується в природному русі кисті та пальців, заснованих на свооді та легкості підкладання першого пальця у висхідному русі та перекладанні третього пальця у нисхідному русі.

Особливо ефективна п'ятипальцева аплікатура в довгих арпеджіо при виконанні штрихом легато. Пропонуємо у вигляді приклада Етюд К. Черні:



П'ятипальцевою аплікатурою доволі зручно та легко виконуються різноманітні арпеджовані фігурації. Пропонуємо у вигляді приклада уривок Пасакалії Г. Генделя:



На акордеоні мажорні та мінорні гами, які починаються від білих клавіш (за виключенням Фа-мажор і Фа-мінор) виконуються однаковою аплікатурою, як в тональності До-мажор, а саме: перший-другий-третій-перший-другий-третій-четвертий пальці. Пропонуємо приклад в тональностях До-мажор і Ля-мінор:



Однаковою аплікатурою також виконуються наступні гами:

Фа-мажор і Фа-мінор:

перший-другий-третій-четвертий-перший-другий-третій.

Сі-бемоль-мажор і Сі-бемоль-мінор:

другий-перший-другий-третій-другий-третій-четвертий пальці.

Ля-бемоль-мажор і Ля-бемоль-мінор:

другий-третій-перший-другий-третій-перший-другий-третій пальці.

Мі-бемоль-мажор і Мі-бемоль-мінор:

другий-перший-другий-третій-четвертий-перший-другий-третій пальці.

Ре-бемоль-мажор і Ре-бемоль-мінор:

другий-третій-перший-другий-третій-четвертий-перший-другий пальці.

Соль-бемоль-мажор і Фа-дієз-мажор:

другий-третій-четвертий-перший-другий-третій-перший-другий пальці.

Фа-дієз, До-дієз, Соль-дієз мінор гармонічний:

другий-третій-перший-другий-третій-перший-други пальці.

Фа-дієз, До-дієз, Соль-дієз мінор мелодичний:

другий-третій-перший-другий-третій-четвертий-перший-другий пальці.

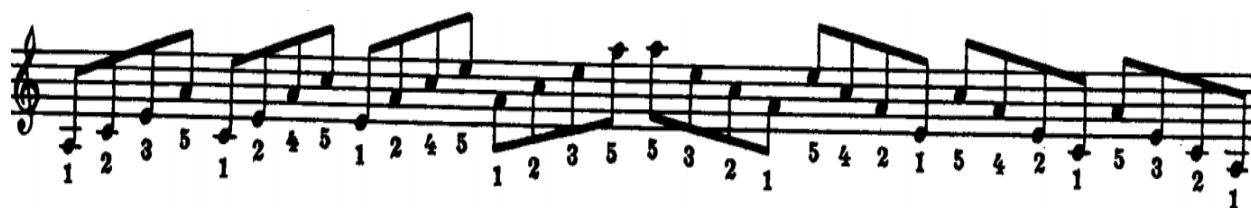
Всі короткі мажорні арпеджіо при виконанні на акордеоні мають наступну аплікатуру:

- перший-другий-третій-п'ятий, (1-2-3-5);
- перший-другий-четвертий-п'ятий, (1-2-4-5);
- перший-другий-четвертий-п'ятий, (1-2-4-5);
- перший-другий-третій-п'ятий (1-2-3-5).

Пропонуємо приклад виконання на акордеоні коротких мажорних арпеджіо в тональностях До-мажор:



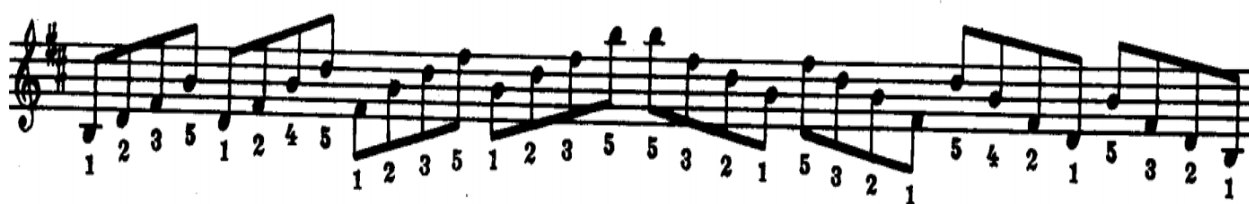
Однотипну аплікатуру послідовність виконання короткого арпеджіо мають тональності Ля-мінор, Мі-мінор, Ре-мінор та Ре-дієз-мінор. Пропонуємо приклад виконання на акордеоні коротких мінорних арпеджіо в тональностях Ля-мінор:



Виконання короткого арпеджіо в тональності Сі-мінор, Сі-бемоль-мінор, Фа-дієз-мінор, До-дієз-мінор, Соль-дієз-мінор, Фа-мінор, До-мінор та Соль-мінор має наступну аплікатуру:

- перший-другий-третій-п'ятий, (1-2-3-5);
- перший-другий-четвертий-п'ятий, (1-2-4-5);
- перший-другий-четвертий-п'ятий, (1-2-3-5);
- перший-другий-третій-п'ятий (1-2-3-5).

Пропонуємо приклад виконання на акордеоні коротких мінорних арпеджіо в тональностях Сі-мінор:



Необхідно наголосити, що будь-який одноголосний музичний репертуар в тій чи іншій мірі гамоподібний та арпеджований, тому знаючи аплікатуру і маючи навички виконання гам та арпеджіо, майбутній вчитель музичного мистецтва без труднощів може користуватись зазначеними знаннями при виконанні різноманітних музичних творів та етюдів, які мають відповідну фактуру викладу музичного матеріалу.

Формування виконавських навичок при роботі з вправми та етюдами

Технічна оснащеність - пальцева швидкість, вільна координація рухів рук, уміння 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 звуковидобування 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.

1. Освоєння тривалостей та зміна руху міху на тактовій межі:



Наведений комплекс вправ вивчається спочатку правою рукою частинами або вцілому, потім лівою рукою та до кінця першого року навчання обома руками разом. Основний прийом тут – легато, проте на чвертях та восьмих вже можливо і стакато.

При завершенні роботи необхідно досягти:

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

Комплекс вправ можна виконувати у тональностях до-мажор, соль-мажор, фа-мажор.

2. Ознайомлення з основними штрихами та ритмічними малюнками:

Цей комплекс вправ або його частина може виконуватись на першому-другому курсі навчання. У подібному вигляді може успішно застосовуватись і пізніше в мінорних гамах, гамах подвійними нотами, а також третім, четвертим, п'ятим пальцями. Найбільш важливим тут є зняття ліг, яке має бути певним і водночас м'яким. При виконанні звуку, на якому закінчується

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

Необхідно попередити появу зайвих рухів пальців, для цього кожен такт необхідно грати ніби то одним рухом кисті, без замаху на кожную клавішу. Дуже корисним буде виконання даного комплексу третім, четвертим та п'ятим пальцями а також у гармонійному мінорі.

Характер вправ та етюдів має узгоджуватися з певними виконавськими завданнями, підпорядковуватися їм. Як приклад наводимо тут вправи з розвитку координації м'язових рухів:

The image displays eight staves of musical notation, each containing exercises for piano technique. The exercises are organized into four pairs of staves, with the right hand on the top staff and the left hand on the bottom staff of each pair. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. Some exercises include dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The exercises are designed to improve coordination and control of the fingers and hand.



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

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 етюдип'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. Для придбання нивичок виконання музичних творів, які мають гамоподібну та арпеджировану фактуру, як приклад, пропонуємо опрацювати Етюд № 1. До-мажор:

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 виконувати пасажі, подвійні ноти, акорди та інші фрагменти фактури. Послідовність освоєння на прикладі наступного Етюду 2. Ре-мажор 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, вичленування головної мелодії та інше. Як приклад, пропонуємо для опрацювання наступний Етюд № 3. До-мажор:

The image displays a musical score for an etude in D major, consisting of two systems of variations. Each system is written for piano and includes both a treble and a bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingering numbers: 1, 2, 3, 5, 3, 2. The second system is divided into two endings, labeled '1.' and '2.', and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Систематичне опрацювання та вивчення етюдів у рамках програми з акордеону або бану 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, гаммами, арпеджіо, акордами та етюдами формує комплексно технічний арсенал музиканта-виконавця на акордеоні та баяні.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Охарактеризуйте значення роботи над гаммами, арпеджіо та вправами в освітньому процесі майбутнього вчителя музичного мистецтва.
2. Визначте значення тренування м'язового апарату в ефективності повсякденної роботи майбутнього вчителя музичного мистецтва.
3. Яка попередня підготовка полягає в ефективній роботі на занятті майбутнього вчителя музичного мистецтва?
4. Проаналізуйте значення роботи над етюдами в освітньому процесі майбутнього вчителя музичного мистецтва.
5. Яку можливість дає виконання всіх гам, арпеджіо, акордів на баяні трирядна будова його правої клавіатури?
6. В чому полягає пристосування виконавського апарату студента-виконавця на баяні до гам та арпеджіо?
7. Визначте основні завдання використання гам, арпеджіо та вправ як засобу набуття виконавських навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва.
8. Охарактеризуйте основні способи освоєння клавіатури акордеону або баяну при виконанні гам, арпеджіо та вправ.
9. У чому полягає специфіка ведення міху акордеону або баяну при виконанні гам, арпеджіо та вправ?
10. Розкрийте методи оволодіння основними штрихами легато, нонлегато, стаккато на акордеоні або баяні при виконанні гам, арпеджіо та вправ.
11. Поясніть метод оволодіння раціональними рухами пальців, яке досягається забезпеченням повної свободи на акордеоні або баяні при виконанні гам, арпеджіо та вправ.
12. Як відбувається оволодіння основними динамічними відтінками на акордеоні або баяні при виконанні гам, арпеджіо та вправ?

13. Розкрийте процес розвиток координації рук у зв'язку з виконанням поліритмії на акордеоні або баяні при виконанні гам, арпеджіо та вправ.

14. Як досягається розвиток швидкості на акордеоні або баяні при виконанні гам, арпеджіо та вправ?

15. Продемонструйте на акордеоні або баяні двома руками разом технічний комплекс методом варіантів з прикладу виконання мажорних і мінорних гам, арпеджіо, акордів з поясненням кожного варіанта виконання.

16. Які різновиди етюдів зустрічаються в акордеонно-баянній виконавській практиці?

17. Визначіть ритмічні, ладотональні особливості обраного етюдів та його побудову.

18. Визначіть форму, структуру та аплікатуру обраного етюдів.

19. Продемонструйте практичне виконання на акордеоні або баяні розбір обраного етюдів окремими руками.

20. Визначіть динамічний план у співвідношенні з побудованими особливостями обраного етюдів.

21. Визначіть принцип міховедення у співвідношенні з побудованими особливостями обраного етюдів та музичного інструменту.

22. Визначіть артикуляційні прийоми, які допоможуть скорішому оволодінню обраного етюдів.

23. Визначіть робочий, а також остаточний темп обраного етюдів.

24. Продемонструйте практичне виконання на акордеоні або баяні етюдів окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

25. Продемонструйте практичне виконання на акордеоні або баяні етюдів двома руками на пам'ять з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

Блок самостійної роботи
(в умовах дистанційного навчання)

1. Проаналізуйте значення аплікатури хроматичної гами на акордеоні або баяні.
2. Яке значення для розвитку виконавських навичок має аплікатура гам подвійними нотами у правій руці на акордеоні або баяні?
3. Визначте на акордеоні або баяні аплікатуру правої руки при виконанні гам подвійними нотами в терцію.
4. Визначте на акордеоні або баяні аплікатуру правої руки при виконанні гам подвійними нотами в сексту.
5. Що найбільш важливо досягати при роботі над арпеджованим рухом на акордеоні або баяні?
6. З якими виконавськими завданнями має узгоджуватися характер вправ та етюдів на акордеоні або баяні?
7. Які особливості повинні враховуватися у вправах з широким розтягуванням пальців на акордеоні або баяні?
8. Охарактеризуйте основні способи освоєння тривалостей та зміни руху міху на тактовій межі на акордеоні або баяні.
9. Що необхідно досягти при завершенні роботи освоєння тривалостей та зміни руху міху на тактовій межі на акордеоні або баяні?
10. Проаналізуйте комплекс вправ на ознайомлення з основними штрихами та ритмічними малюнками на акордеоні або баяні.
11. Розкрийте процес розвитку швидкості та сновне завдання на акордеоні або баяні при виконанні вправ.
12. Продемонструйте виконання на акордеоні або баяні аплікатуру правої руки при виконанні гам подвійними нотами в терцію.
13. Продемонструйте виконання на акордеоні або баяні аплікатуру правої руки при виконанні гам подвійними нотами в сексту.
14. Продемонструйте виконання на акордеоні або баяні арпеджованого руху.

15. Продемонструйте виконання вправ з широким розтягуванням пальців на акордеоні або баяні.

16. Продемонструйте виконання вправ освоєння тривалостей та зміни руху міху на тактовій межі на акордеоні або баяні.

17. Продемонструйте виконання комплексу вправ на ознайомлення з основними штрихами та ритмічними малюнками на акордеоні або баяні.

18. Продемонструйте виконання на акордеоні або баяні комплексу вправ на розвиток швидкості.

19. Визначте завдання розвитку відчуття метричної пульсації на акордеоні або баяні при виконанні гам, арпеджіо та вправ.

20. Охарактеризуйте доцільність вибору аплікатури на акордеоні або баяні при виконанні гам, арпеджіо та вправ.

21. Відпрацювати на акордеоні або баяні наведений вище комплекс вправ на розвиток виконавської техніки акордеоніста та баяніста.

22. Опрацювати на акордеоні або баяні двома руками разом технічний комплекс методом варіантів з прикладу виконання мажорних і мінорних гам, арпеджіо, акордів з поясненням кожного варіанта виконання.

23. Відпрацювати практичне виконання на акордеоні або баяні етюду окремими руками по нотах з визначеною аплікатурою, фразуванням, зазначеними штрихами, динамікою, міховеденням та темпом.

24. Опрацювати практичне виконання на акордеоні або баяні етюду двома руками напам'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. Гама, тризвуки, арпеджіо для фортепіано. К. : Музична Україна, 1977. 80 с.
13. Семешко А. А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.

ТЕМА 5

Опрацювання художнього репертуару в процесі вивчення поліфонічних творів

Домінантні проблеми теми

Способи та методи роботи над поліфонічними творами

Поліфонія (від грец. – багаточисельний і звук) поєднання індивідуальних мелодійних голосів, рівноправних чи підпорядкованих. Містить два найважливіші види – імітаційну та неімітаційну різнотемну, контрастну поліфонію.

Особливостями поліфонічного складу музики є:

- безперервний, плинний характер та взаємодоповнююча ритміка;
- контраст ритму, відсутність ритмічної повторності, симетричність тактів;
- контраст плавного руху та стрибків;
- контраст у напрямі руху голосів;
- контраст у розміщенні цезур.

Важливим елементом поліфонії є імітація (від лат. *imitatio* – наслідування), тобто повторення теми, мелодійного обороту у якомусь голосі безпосередньо слідом за попереднім.

Існують різні види імітацій. Найбільш поширений серед них - проста імітація, в якій ні мелодійний мажорнок, ні ритм не змінюються.

Крім простої імітації зустрічаються ще особливі, більш складніші види:

- імітація у збільшенні;
- імітація у зменшенні;
- імітація у зверненні;
- вільна імітація;
- імітація ракохідна.

Найбільш досконалою поліфонічною формою є фуга. Цікаво використовуються прийоми імітації в одній із простих поліфонічних форм – інвенції (від лат. *inventio* – винахід, вигадка). Найбільш широке застосування

ця поліфонічна форма знайшла у творчості композиторів XVII – XVIII століть. У центрі задуму перебувала розробка теми в музичному творі, різнобарвність її перетворень, застосовуваних автором тональних і контрапунктичних прийомів розвитку, тобто події, що з нею відбуваються протягом усього музичного твору. Принципи імітаційної поліфонії досягають у ній максимально повного втілення.

Тема фуги неодноразово проводиться у всіх голосах по черзі, тому відбувається накопичення голосів, їх поступове підключення. Наприклад, тема із партії сопрано переходить до партії тенора. Сопрановий голос, вільно розвиваючись, утворює контрапункт до теми. Таке співвідношення голосів називається протискладанням. Епізоди, у яких відсутні тематичні проведення головної теми фуги та використані лише окремі інтонації, називаються інтермедіями. Нерідко вони зазнають досить значних якісних змін. Форма та розміри фуги можуть бути різними. Як правило, прелюдія і fuga утворюють єдину поліфонічну форму, побудовану на контрасті, яка називається поліфонічним циклом.

Виконання поліфонії науковці, педагоги та виконавці відносять до найскладнішого виду техніки. Під час виконання музичного твору такого складу необхідно формувати у майбутнього вчителя музичного мистецтва, який опановує гру на акордеоні або баяні, поліфонічне мислення. Розглянемо це поняття більш детально.

Поліфонічне мислення – це:

- здатність диференційовано та цілісно уявляти собі одночасний розвиток кількох мелодійних ліній, музичних тем, а ширше – паралельний розвиток кількох фактурних пластів, що утворюють разом звукову єдність, поліладову, полігармонічну, поліритмічну, політемброву;
- глибокий, усвідомлений контроль всієї фактури як по вертикалі, так і по горизонталі та при цьому пріоритет мелодійного розгортання матеріалу.

Для формування поліфонічної техніки майбутнього вчителя музичного мистецтва, який опановує гру на акордеоні або баяні, необхідно знати специфічні особливості цих музичних інструментів.

На акордеоні або баяні є можливість:

1. Виконання складної багатоголосної поліфонії.
2. Гнучко фразувати верхній голос, завжди добре чутний.
3. Виділити середній та басовий голос через контраст штрихів, контраст тривалостей та ритмічних наголосів, тембрів правої та лівої клавіатур, а також через систему цезур, тонкого нюансування.

На акордеоні або баяні відсутня можливість:

1. Виділити на одній клавіатурі з декількох голосів необхідний голос за допомогою гучної динаміки.
2. Надати кожному з голосів потрібну та бажану динаміку, де наприклад один голос – форте, другий – піано, третій – меце форте.
3. Виконати різним фразуванням голоси, що одночасно звучать, з виразністю, властивою окремій мелодії.

Найпоширеніші помилки:

1. Не виявляється самотійність кожного голосу.
2. Не звертається увага на показ прихованого голосоведення.
3. Не завжди правильно обраний темп, інтонаційно-ритмічне забарвлення голосів, артикуляція, динаміка, цілісна мелодійна динаміка, правильне міховедення, реєстрування.

Приховане голосоведення (уявна поліфонія).

Ефективний засіб насичення поліфонічної фактури надає їй ладогармонічну визначеність. У прихований мелодичний голос складаються звуки мелодії, що перебувають на метрично опорних сильних і відносно сильних долях. Приховані голоси створюють другий мелодійний та гармонійний план. Це збагачує звучання цілого.

Важливим чинником під час розучування поліфоного музичного твору є артикуляція.

Способи артикуляції:

1. Спосіб, при якому темі або мотиву присвоюється своя особлива характеристика артикуляції, штрихове забарвлення, яке протягом усього музичного твору супроводжує цю тему або мотив. Якщо вона досить яскрава і характерна, то наш слух скрізь зможе розпізнати цю тему незалежно від її місцезнаходження в будь-якому голосі.

2. Агогічне виділення теми або мотиву. Кожна тема, фраза, мотив мають сильний та слабкий час. Сильний час відзначається деяким обтяженням темпу, ледь помітною відтяжкою, а слабкий час – деяким прискоренням, зрушенням. Складність виконання в тому, що такі «відтяжки» та «зрушення» мають компенсувати один одного, завдяки чому загальний темп та перебіг музики не порушується.

3. Спосіб виділення теми зміною напрямку руху міху. Кожна зміна напрямку руху міху як зміна дихання, а звуковий матеріал, у якому починається черговий рух міху – підкреслюється.

4. Випукла артикуляція та фразувальна динаміка головного елемента фактури. Динамічні, агогічні та фразувальні відтінки в різних голосах, як правило, не збігаються. На акордеоні або баяні виконати це одночасно неможливо. Можна віддати перевагу лише одному голосу. І цей голос звучатиме яскравіше, оскільки найбільш характерні, виразні моменти в ньому будуть підкреслюватися, а в інших голосах згасатимуть.

Основне завдання в роботі над поліфонічними музичними творами у процесі опанування акордеону або баяну – робота над свободою мелодійного дихання кожного голосу, максимальне уникнення одночасних членувань, що збігаючих цезур, кульмінацій, самостійність кожного голосу.

Пояснимо, в чому саме проявляється ця самостійність:

- у різному характері звучання голосів;
- у різному, майже ніде не співпадаючій фразировці;
- у неспівпадінні штрихів;
- у неспівпадінні кульмінацій;

– у невідповідності динамічного розвитку.

З перших кроків оволодіння поліфонічними музичними творами студенту-виконавцю необхідно привчити себе як до ясного почергового вступу голосів, так і до чіткості їх проведення та закінчення.

Невипадковий той факт, що мелодичну лінію лівої руки студенти-виконавці освоюють і запам'ятовують набагато довше і важче, ніж мелодичну лінію правої руки, бо не улавліють і не розуміють виразного сенсу мелодії в басовому голосі і вчать його механічно. Тому рекомендується як найуважніше проаналізувати будову мелодії поліфонічного музичного твору у лівій руці.

Існує звичка вчити поліфонічний музичний твір механістично, коли пальці йдуть попереду свідомості, не підкоряючись їй. Одна з причин такої звички – невміння працювати у повільному темпі, який є обов'язковою умовою щодо поліфонії.

Необхідно вимагати від студента-виконавця уявляти тривалості вдвічі більше, відчуваючи у короткій ноті дві пульсуючі одиниці. Це допомагає включити свідомість та слуховий контроль у домашній роботі, без якого студент-виконавець не зуміє слухати себе та критично ставитися до свого виконання.

Також існує проблема в необхідності подолання формального ставлення студента-виконавця до динамічного плану поліфонічного музичного твору. Будь-яку зміну сили звуку необхідно відчувати як природну необхідність, яка витікає з розвитку музичної фрази, її внутрішньої логіки: посилення динаміки, що пов'язано з прагненням мелодії до кульмінаційного звуку фрази, ослаблення звучності до її кінця, як у розмовній промові.

Студенту-виконавцю необхідно навчитись:

- бачити будову мелодії по мотивах;
- розуміти взаємозв'язок питання-відповідь між мотивами та фразами;

- використовувати артикуляційний прийом восьмої;
- інструментувати голоси;
- розпізнавати приховане багатоголосся;
- розуміти виразний задум гармонії;
- орієнтуватися у формі п'єси, її тонально-гармонічному, динамічному плані;
- вміти розподіляти роботу по етапам.

*Особливості роботи над поліфонічними творами
на прикладі вивчення творчості Й.С. Баха*

Важливе місце у репертуарі майбутніх вчителів музичного мистецтва займає творчість Й.С. Баха. Вивчення творчості Й.С. Баха – одна з найважчих проблем музичної педагогіки. Клавірні твори дійшли до нас у вигляді рукописів, які не містять (за рідкісним винятком) вказівок для виконавця, тому що тоді вони майже не фіксувалися. Доля його музичних творів незвичайна. Не оцінений за життя і зовсім забутий після смерті (1750), Й.С. Бах був визнаний як геніальний композитор, майже через три чверті століття.

Пробудження інтересу до його творчості відбулось в той період, коли в музиці панував романтичний стиль. Модернізація його творчості на кшталт романтичної музики XIX століття стала майже узаконеним явищем. Наприклад К. Черні випустив три інструктивні збірки композитора. Лише наприкінці XIX століття сформувалося нове ставлення до творчості Й.С. Баха із бажанням передати його справжній образ.

Мистецтво Й.С. Баха у вищому ступені нормативно. Воно виростало з урахуванням стійких традицій і підпорядковано суворій системі законів і правил. Без активної участі інтелекту виразне виконання його неможливе. Свідомість і співучість є необхідними умовами до артистичного виконання музичних творів Й.С. Баха.

Існує звичка вчити поліфонічний музичний твір механістично, коли пальці йдуть попереду свідомості, не підкоряючись їй. Одна з причин такої звички – невміння працювати у повільному темпі, який є обов'язковою умовою щодо поліфонії.

Зупинимося на найпопулярнішій збірці, музичні твори з якої найчастіше зустрічаються в репертуарі майбутніх вчителів музичного мистецтва, які опанують гру на акордеоні або баяні – «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

«Нотний зошит Анни Магдалени Бах» є найціннішим матеріалом, який активно розвиває поліфонічне мислення студента-виконавця, виховує почуття стилю та форми. Маленькі шедеври, що увійшли до цієї збірки, є невеликими танцювальними музичними творами – полонезами, менуетами та маршами. Вони відрізняються незвичайним різнобарством мелодій та ритмів, різноманіттям виражених у них настроїв.

Існує декілька редакцій цих музичних творів. У всіх редакціях зустрічається різне тлумачення штрихів, фразування, кадансів Й.С. Баха. Студенту-виконавцю потрібно бути дуже уважним при інтерпретації музичних творів в різних редакціях.

Рекомендуємо користуватись музичними творами більш повних видань «Нотного зошита Анни Магдалени Бах». В основі даних видань точний авторський текст, кожний музичний твір має словесне пояснення, яке визначає не темп, а характер п'єси. Перевагою є запропонована таблиця розшифрування мелізмів.

Головне місце у «Нотному зошиті Анни Магдалени Бах» відведено такому жанру як менует. Музика менуету відображає у своїх мелодійних оборотах плавність і важливість поклонів, низьких церемонійних присідань та реверансів. Й.С. Бах писав свої менуети не для танців, але від них він запозичив танцювальні ритми та форму, наповнивши ці п'єси різними настроями.

Робота над Менуетом №36 ре-мінор.

The image displays a musical score for Minuet No. 36 in E minor, Op. 30, No. 3 by Frédéric Chopin. The score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system includes fingerings (1, 5, 4, 1, 3, 3, 2, 1, 2, 3, 2) and a *cresc.* marking. The second system features a *p* dynamic. The third system includes fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 4, 3, 2). The fourth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The fifth system includes a *f* dynamic and a *mf* dynamic. The sixth system begins with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The score is rich in technical details, including slurs, ties, and specific fingering instructions for both hands.

1. Необхідно зрозуміти характер данного менуету. Своєю співучістю та мелодійністю він більше схожий на пісню, ніж на танець. Ліричний настрій диктує співучий, плавний, м'який характер виконання.

2. Увагу направити на відмінність між верхнім і нижнім голосами, наскільки вони самостійні та незалежні, наче їх виконують два різні інструменти. Спланувати «інструментування» голосів, оскільки такий метод роботи має велике виховне значення для слуху. У цьому менуеті кантилену верхнього голосу зігріто ліризмом співу скрипки, тембр басового голосу наближений до віолончелі.

3. Показ фразування та пов'язаної з ним артикуляції кожного голосу окремо, обмежуючись поки що першою частиною. Верхній голос у перших двох фразах – внутрішній рух до сильних доль других тактів, при цьому інтонаційна спрямованість їх різна: перша фраза звучить наполегливіше і значно, наприклад як питання, друга фраза як спокійна відповідь. Для усвідомлення питально-відповідальної побудови фраз слід пограти в особах: той, хто запитує – трохи голосніше, той, що відповідає – трохи тихіше. Друге речення розвивається більш активно, прагнучи до кульмінації в шостому такті. Виразно виконати підхід до неї дозволить образне порівняння коротких мотивів із витонченими танцювальними присіданнями.

4. Разом із фразуванням визначаються невіддільні від нього артикуляція та аплікатура. Нижній голос слід було б грати штрихом нон легато відповідно до прийому восьмої, але через підкреслений ліризм можна зберегти і штрих легато.

5. Самостійна робота: вивчати першу частину так, як вона була розібрана на індивідуальному занятті – окремо за фразами, домагаючись співучого звуку та різного «інструментування» голосів.

6. Друга частина – динамічна напруженість, сміливий, вольовий розмах, широкі стрибки у мелодиці. Кульмінація на ноні в нонакорді п'ятої ступені, що збільшує напруженість. Кульмінація майже зливається із заключним кадансом, що характерно для стилю Й.С. Баха.

7. Поглиблюється робота над виразністю штрихів. У другому такті уклін більш глибокий, важливіший, у п'ятому такті – легші, граціозні поклони.

8. Основною залишається кропітка робота над співучістю, виразністю, самостійністю голосів.

Самостійність голосів виявляється:

- різний характер звучання, різна інструментовка;
- різне, майже ніде не співпадаюче фразування (перші чотири такти – нижній голос на одному диханні, верхній голос – дві фрази);
- розбіжність штрихів;
- розбіжність кульмінацій (п'ятий-шостий такти мелодія верхнього голосу рухається до вершини, нижній голос спускається донизу і підйом робить тільки в сьомому такті, де верхній голос вже спускається);
- різна ритміка;
- розбіжність динамічного розвитку.

Динаміка у музичних поліфонічних творах має бути спрямована на те, щоб відтінити самостійність кожного голосу. Й.С. Баху властива полідинаміка і для ясного її відтворення потрібно уникати динамічних перебільшень, пам'ятаючи в кульмінаціях про звучання скрипки, а не труби.

Необхідно:

- мати почуття міри;
- розуміти розвиток та внутрішнє життя окремих голосів;
- обов'язкове запам'ятовування п'єси напам'ять;
- звучання різних мелодичних ліній чути завжди у грі з педагогом в ансамблі;
- дозволяється грати мелодію на октаву або дві вище, що посилює контраст голосів.

При розучуванні поліфонічного музичного твору педагоги-музиканти наголошують, що як би студент-виконавець впевнено не грав поліфонічний музичний твір, ретельна робота над кожним голосом не повинна припинятися жодного дня. Інакше голосоведення дуже швидко засмічується.

У методичних розробках для розучування поліфоного музичного твору розроблено так званий прийом восьмої, який допомагає зробити чітко ясною ритмічну структуру бахівської мелодії. Він досягається шляхом контрасту в артикулюванні сусідніх голосів, коли дрібні тривалості грають штрихом легато, великі тривалості грають штрихом нон легато чи стаккато. Проте все вирішує характер музики, де існують певні винятки.

Робота над Полонезом № 19, соль-мінор.

The image displays a musical score for Chopin's Polonaise No. 19 in G minor. It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the piece to guide the performer. The piece is in 3/4 time and features a characteristic rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

В полонезі № 19, соль-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» найпоширеніша помилка при розучуванні данного поліфонічного музичного твору, коли при виконанні грають по два мотиви, кидаючи останню восьму, не дослухавши її. Ліги проставлені не завжди, лише в деяких редакціях.

Як результат, при виконанні зазначеного поліфонічного музичного твору прослуховується войовнича та механістична гра на акордеоні або баяні.

Жанр полонезу за своєю манерою виконання не войовничий та представляє собою урочистий танець-ходу. Залігований штрих приховує цю урочистість.

Відомі педагоги-виконавці в таких випадках рекомендують грати штрихом нон-легато, зауважуючи, що усі три звуки кожного мотиву слід грати рівно і динамічно виразно та завершальні мотив восьмі ноти не тільки не вкорочувати, а навіть робити тенуто, урочисто проспівуючи.

Бездоганна рівність звукова та ритмічна являється однією з виконавських труднощів стилю виконання поліфонічних музичних творів Й.С. Баха. Невиразне виконання мотивів відразу зникне, якщо студент-виконавець зрозуміє і почує взаємозв'язок принципу питання-відповідь.

Ще однією з виконавських труднощів при виконанні поліфонічних музичних творів Й.С. Баха, на якій необхідно зосередити увагу являється той факт, коли мелодику лівої руки студенти-виконавці часто заучують механічно та запам'ятовують її довше. Рекомендується якомога уважніше аналізувати будову мотивів, навчитися розділяти мелодію на мотиви, пам'ятаючи, що мотиви закінчуються сильною долею такту.

Особливості будови мотивів у творчості Й.С. Баха:

мотиви починаються зі слабкої долі такту та закінчуються на сильній долі. Інакше межі мотиву не збігаються з межами такту. Корисні співи мотивів спочатку вголос, потім подумки «про себе», потім вже на музичному інструменті.

Ритміка у творчості Й.С. Баха:

Його стиль виконання відрізняє точний, активний, надзвичайно зосереджений ритм, що має величезну художню силу, в тому числі марші, полонези із «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

При роботі над ритмом необхідно:

- спеціально працювати над ритмом: проплескати чи простукати ритм;
- проплескуючи, скандувати ритм на різні склади;
- простукувати обидва голоси двома руками.

Застосовувати такі вправи слід щодня.

Каданси Й.С. Баха: питанням трактування бахівських кадансів займалися багато відомих педагогів-музикантів і виконавців. Усі вони стверджують, що кадансам Й.С. Баха властивий динамічний пафос та значущість.

Мелізми – невід'ємний атрибут музики VII-VIII століть, у якій орнаментика була найважливішим художньо-виражальним засобом. Й.С. Бах робив передмови до своїх музичних творів, де пояснював, як треба виконувати мелізми.

Мелізм (від грецьк. *melos* – спів, мелодія) – знак, що прикрашає мелодію, скорочений спосіб запису мелодичних обертів у нотному тексті. Виходячи з того, що якщо мелізм являється мелодією, то й виконувати її треба осмислено, співуче, у характері та темпі музичного твору.

Щоб мелізми звучали бездоганно, їх треба почути про себе, а потім вивчати як самостійну мелодію.

Правила виконання мелізмів:

- виконувати мелізми за рахунок тривалості основного звуку;
- всі мелізми починаються з верхньої допоміжної ноти, крім перекресленого морденту;
- допоміжні звуки виконуються на щаблях діатонічної гами, крім знаків, зазначених композитором.

Практична частина

Завдання та проблемні питання

1. Поясніть дефініцію терміну «поліфонія».
2. Охарактеризуйте особливостями поліфонічного складу музики.
3. Визначте та поясніть важливий елемент поліфонічної музики.
4. Які види імітації існують в поліфонічній музиці?
5. Розкрийте сутність найбільш досконалої поліфонічної форми поліфонічної музики.
6. У чому полягає специфіка поліфонічного мислення?
7. Які є можливості для формування поліфонічної техніки при оловолодінні гри на акордеоні або баяні?
8. Які відсутні можливості для формування поліфонічної техніки при оловолодінні гри на акордеоні або баяні?
9. Визначте найпоширеніші помилки при виконанні поліфонічного твору на акордеоні або баяні.
10. У чому полягає нормативність поліфонічної музики Й.С. Баха?
11. Яка основна причина у вивченні поліфонічного музичного твору механістично?
12. Яку назву має найпопулярніша збірка музичні твори з якої найчастіше зустрічаються в репертуарі майбутніх вчителів музичного мистецтва?
13. Розкрийте та проаналізуйте зміст поліфонічних музичних творів «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».
14. Визначте основні танцювальні музичні твори, які увійшли до збірки «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».
15. Розробіть план роботи над Менуетом №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».
16. Розкрийте характер Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

17. Проаналізуйте самостійність та незалежність між верхнім і нижнім голосами Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

18. Визначте фразування та пов'язаної з ним артикуляції кожного голосу окремо Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

19. Разом із фразуванням визначте невіддільні від нього артикуляцію та аплікатуру Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

20. Розробіть план самостійної роботи над першою частиною окремо за фразами, домагаючись співучого звуку та різного «інструментування» голосів Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

21. Розробіть план самостійної роботи над другою частиною з відпрацюванням динамічної напруженості, сміливого, вольового розмаху, широких стрибків у мелодиці Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

22. Розкрийте поглиблення роботи над виразністю штрихів у мелодиці Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

23. Проаналізуйте роботу над співучістю, виразністю, самостійністю голосів Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

24. В чому виявляється самостійність голосів Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах»?

25. На що спрямовується динаміка у музичних поліфонічних творах у творчоті Й.С. Баха?

26. Які необхідні умови потрібні для ясного відтворення полідинаміки в музичних поліфонічних творах у творчоті Й.С. Баха?

Блок самостійної роботи

(в умовах дистанційного навчання)

1. Розкрийте сутність поняття «приховане голосоведення» в поліфонічній музиці.

2. Який важливий чинник існує під час розучування поліфоного музичного твору на акордеоні або баяні?

3. Визначте та охарактеризуйте основні способи артикуляції під час розучування поліфоного музичного твору на акордеоні або баяні.

4. В чому саме проявляється самостійність в роботі над поліфонічними музичними творами у процесі опанування акордеону або баяну?

5. Яким прийомам та вмінням необхідно навчитись студенту-виконавцю під час розучування поліфоного музичного твору на акордеоні або баяні?

6. Назвіть специфічні особливості виконання музичних поліфонічних творів на акордеоні або баяні.

7. Поясніть особливості роботи над поліфонічними творами на прикладі вивчення творчоті Й.С. Баха.

8. Які способи та методи роботи над поліфонічними п'єсами слід застосовувати у баяно-акордеонній педагогіці?

9. Розкрийте та проаналізуйте розроблений прийом восьмої для розучування музичних поліфонічних творів у творчоті Й.С. Баха.

10. Розробіть план роботи над Полонезом № 19, соль-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

11. Яка найпоширеніша помилка при розучуванні Полонезу № 19, соль-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах»?

12. Визначте штрих, яким рекомендується виконувати за своєю манерою жанр полонезу.

13. Що являється однією з виконавських труднощів стилю виконання поліфонічних музичних творів Й.С. Баха?

14. Проаналізуйте особливості будови мотивів у творчоті Й.С. Баха.

15. Розкрийте та проаналізуйте ритміку у творчоті Й.С. Баха.

16. Які вправи необхідно застосовувати при роботі над ритмом в поліфонічних музичних творах Й.С. Баха?

17. Надайте характеристику поняття «мелізм» як художньо-виражального засобу у творчості Й.С. Баха.

18. Визначте основні правила виконання мелізмів в поліфонічних музичних творах Й.С. Баха.

19. Продемонструйте виконання самостійності та незалежності між верхнім і нижнім голосами Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

20. Продемонструйте виконання фразування та пов'язаної з ним артикуляції кожного голосу окремо Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

21. Продемонструйте виконання разом із фразуванням невіддільні від нього артикуляцію та апплікатуру Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

22. Продемонструйте виконання першої частини окремо за фразами, домагаючись співучого звуку та різного «інструментування» голосів Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

23. Продемонструйте виконання другої частини з відпрацюванням динамічної напруженості, сміливого, вольового розмаху, широких стрибків у мелодиці Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

24. Продемонструйте виразність виконання штрихів у мелодиці Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

25. Продемонструйте виконання співучості, виразності, самостійності голосів Менуета №36 ре-мінор з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах».

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 : НДП 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 майтерність 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 6

Опрацювання художнього репертуару в процесі вивчення п'єс малої форми

Домінантні проблеми теми

Способи та методи роботи над музичними п'єсами 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 «Інструментальне виконавство з методикою викладання (акордеон / баян)».

Музичне мислення можна класифікувати на мислення композиторське, виконавське та слухацьке. Усі види мислення абсолютно рівноправні та творчі. Їх синтез і симбіоз є основним критерієм музичної діяльності. Виходячи з вище зазначеного роботу над п'єсою малої форми можна поділити на чотири етапи:

I етап – ознайомлення та розбір.

II етап – повне освоєння.

III етап – концертне виконання.

IV етап – художнє доопрацювання твору.

Перший етап – початок мислення, прийняття розумового завдання, створення виконавської концепції музичного твору. Існує два способи запам'ятовування музичного тексту: довільне, тобто осмислене та мимовільне, тобто механічне. Мимовільне запам'ятовування веде до непродуктивних занять над п'єсою малої форми.

Також існують два варіанти виконавської концепції: конструктивний, тобто інтелектуальний та імпровізаційний тобто емоційний. У разі переваги першого варіанта виконання стає не творчим і не цікавим. Емоційний варіант робить виконання сумбурним та мало зрозумілим

Необхідне поєднання виконавських рішень, так званий емоційний інтелект, де задіяні палке серце і холодна голова. Осягати роботу розумом особливо важливо маючи справу з великою формою і поліфонією, але і при виконанні п'єси малої форми також треба задіювати означений процес. У жодному разі не можна приступати до гри на музичному інструменті, поки не сформується усвідомлене сприйняття нотного тексту, доки уявна картина виконання не стане чіткою і зрозумілою.

Розбір музичного твору починається зі знайомства з епохою, стилем, творчістю композитора, характером, формою музичного твору, засобами музичної виразності: мелодія, гармонія, ритм, штрихи, динаміка, темп тощо. Важливо зрозуміти музичну мову і те, за якими законами і правилами зроблена музика, в чому її схожість і несхожість на інші музичні твори.

Наступний етап розбору – це гра без музичного інструмента, на уявній беззвучній клавіатурі. Спочатку ця діяльність відбувається правою рукою, потім лівою рукою, потім двома руками разом. Ідеомоторне тренування дозволяє заощаджувати сили та час музиканта-виконавця, знімає проблему технічної та звукової фальші, аплікатури, активізує розумову діяльність, спонукає грати думаючи. Як певна методика вперше була озвучена у 30-х роках ХХ століття в наукових працях музикантів-педагогів К.Лаймера та В.Гізекінга. Подібні дослідження ми знаходимо і у сучасних науковців і відомих виконавців.

Педагоги-музиканти, наголошуючи на ефективності самостійних занять на акордеоні або баяні під час розучування музичних п'єс малої форми, звертають особливу увагу на проблему перекладу музичних творів, створених для інших інструментів. Необхідно націлити процес розбору на переосмислення фактури, пошук місць, які вимагають перекладення, внесення позначок у текст, проби різних варіантів звучання. Ще варто наголосити про найпоширенішу помилку першого етапу – наявність великої кількості текстової, інтонаційної, рухової фальші та форсування темпу, а

також про досить розповсюдженну теорію освоєння п'єси малої форми від клавіатури, а не від інтонації.

Наступний етап розбору – це ігровий етап, коли за допомогою мислення починають навчатись руки студента-виконавця. На основі сформованих зорово-слухо-рухових зв'язків приступаємо до освоєння клавіатур акордеону або баяну – спочатку правої, потім лівої. Не треба довго затримуватись на цій стадії та починати з'єднувати обома руками разом нотний текст музичного твору. У ході самостіних занять необхідно дотримуватись принципу повторення без однакового повторення. Коли кожне нове відтворення вирішує конкретне звукове та рухове завдання.

На цьому етапі важливо співвіднести реальне звучання з уявним баченням і прослуховуванням нотного тексту у думках, зробити гру музично осмисленою та конструктивною. У цьому основна відмінність розбору музичної п'єси малої форми від читання нот з аркуша. В іншому випадку, на наступних етапах доведеться багато виправляти помилок, а процес переучування, як відомо, набагато складніший, ніж правильний розбір нотного тексту одразу.

Активізація всіх видів музичної пам'яті – слухової, зорової, інтелектуальної, рухової, одне з найважливіших завдань етапу розбору музичного твору. У цьому запорука успішного концертного виступи.

Другий етап – це набуття певних виконавських навичок, коли руки студента-виконавця знову переважають мислення, але на вищому, якісному рівні. На цьому етапі підвищується роль самого студента-виконавця, його особистісних якостей. Відмінною рисою його є нелінійність та багатоплановість мислення.

З'являється власна гіпотеза, виконавський варіант інтерпретація музичного твору, можливо декілька виконавських задумів. Можна дозволити музичній п'єсі звучати спонтанно, мимоволі, природно досконаліше. Зростає роль рефлексу, досягається автоматизм рухів та виконавських навичок, вони стають дрібнішими і виважливішими.

Автоматично відбувається прискорення темпу, уточнюється аплікатура, штрих, міховедення та поступово музичний твір заучується напам'ять. У студента-виконавця відчувається коригування м'язово-суглобових відчуттів, ігрового тону. Освоєння виконавських навичок відбувається у процесі багаторазового повторення за принципом повторення без однакового повторення, оскільки саме таке повторення не дає позитивний результат, а навпаки, п'єса починає заграватися.

Потрібно навчитися мислити через виконавську техніку, залучаючи фізичні дії до інтелектуального процесу із опорою на психомоторну єдність. На цій стадії можлива гра по нотах з музичним інструментом, по нотах і без інструмента, також без нот і без інструменту з опорою на всі види музичної пам'яті. Можна користуватися засобами аудіо-відео запису.

Основні помилки другого етапу:

- натренування виконавського апарату – коли конструктивне бачення творчого задуму залишається без уваги;
- виконання для себе – коли виконавська концепція не знаходить виходу з власних відчуттів;
- виконання напам'ять у кінцевому темпі – коли кількісні показники випереджають якісні.

На цьому етапі важливо не зупинятись на опрацюванні одного-двох музичних творів. Потрібно постійнопрогравати кілька п'єс менших по складності, працювати з новою програмою, інструктивним матеріалом.

Третій етап – на цьому етапі п'єса заучується повністю напам'ять, набуває закінченого вигляд. До виконавця приєднується слухач, його соціальна та музична складова. Стає актуальним місце виступу, аудиторія, акустика. Залежно від цього підбираємо репертуар, кількісний та якісний склад музичних творів.

Починаємо здійснювати процес обігравання визначеного репертуару з використанням аудіо та відео апаратурою. Дуже корисний метод транспонування, гра від іншого звуку ряду, запис нот твору з пам'яті методом

самодиктанту. У процесі звучання корисно робити довільні, усвідомлені помилки, паузи, зупинки. Приєднувати чи відєднувати партії та голоси з метою ускладнення виконання без помилок і зупинок, продовжувати гру.

Також потрібно відпрацювати вміння вступати з будь-якого місця нотного тексту та впевнено знати музичну п'єсу по цифрам і частинам. Для відчуття форми, кульмінацій, темпу та агогіки можливо використання диригентського жесту. Оркестрове бачення допоможе збагатити звукову палітру музичного твору, зробить виконання більш яскравішим і колоритнішим.

На цьому етапі необхідно, щоб студент-виконавець разом із педагогом, прагнучи концертного звучання, досконало опрацювали все необхідне, щоб музична п'єса набула закінченого цілісного вигляду. Разом із тим існує небезпека зупинитись на одному, єдиному варіанті виконання музичного твору, тому вкрай важливо спланувати та опрацювати різні варіанти виконавчої концепції.

Наприклад, рекомендуємо одну музичну п'єсу виконувати пісенно, танцювально, маршоподібно, лірично чи бадьоро, швидше чи трохи повільніше. Це дозволить бути готовим студенту-виконавцю до будь-яких можливих сценічних ексцесів і несподіванок.

Наголосимо, що не варто засиджуватись на повільній грі, оскільки характер рухів у повільному та швидкому темпах інший і як наслідок, виконуючи постіно повільно музичний твір, доведеться заново опановувати рухливі темпи. Однак слід пам'ятати, що постійна гра у швидкому темпі теж призводить до суттєвих виконавських проблем. У будь-якому випадку важливо пам'ятати, що швидко грати – значить швидко чути.

Перед виходом безпосередньо на сцену слід обов'язково розіграти виконавський апарат. Для активних студентів-виконавців безпосередньо перед виступом і не довго, для більш повільних студентів-виконавців спланувати розігрів виконавського апарату заздалегідь. Важливим є психологічний настрій на те найкраще, що є у виконанні, бажання донести

твір до слухача. Перед публічним виступом потрібно перевірити стан музичного інструменту, ременів, реєстрів, безпосередньо ігрове місце, за необхідності опробувати його особисто.

Перед виконанням на сцені важливо відчувати стан пасивної свободи, розслабитися, налаштувати дихання, почути внутрішнім слухом перші такти музичного твору. Важливо зосередитися на звучанні музичного інструменту та акустиці приміщення, бути одухотвореним та артистичним.

Також на цьому етапі важливого значення набуває стан м'язово-суглобових відчуттів. Залежно від фактури музичного твору треба вміти користуватися різними групами м'язів, скидати надмірну напругу, звільняти руки, дихання, робити міні-відпочинок при виконанні нескладних частин музичного твору. Також для цього стануть у нагоді паузи, перемикання реєстрів, скачки, цезури, зупинки тощо.

Треба наголосити, що доволі часто бувають випадки, коли виконавець напередодні виступу не впевнений у собі та нервує, але на сцені бере себе в руки та блискуче виконує музичний твір. Але в практиці є й випадки, коли все відбувається навпаки. Відомо, що обдарований музикант може іноді виступити на низькому рівні.

Проблема естрадного хвилювання вирішується по-різному, але варто зазначити з упевненістю, що хвилюватися треба, тому що це природний супутник натхнення. Однак, краще, якщо цей пік хвилювання прийде не на час виступу на сцені, а за день або два до визначеного виступу.

Четвертий етап – етап художнього доопрацювання твору, виявлення помилок у роботі над музичною п'єсою, аналіз успіхів та невдач, постановка завдань на якісно новому рівні. Виконавський апарат студента-виконавця знову переважає мислення, але на більш якісному досконалому рівні.

Для постійного професійного зростання важливо дотримуватися принципу повторності та накопичуваності музичного репертуару. Продовжуючи вдосконалюватись на виконанні вивчених музичних творів,

необхідно постійно опановувати новий музичний матеріал більш складного рівня.

З урахуванням динаміки розвитку музичних та виконавських можливостей, сценічної гри, можливе коригування індивідуального плану для подальшого розвитку та формування інструментальної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Особливості роботи над різними типами 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 увагу.

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 навички 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 акордеоні або баяні принцип міховедення у співвідношенні з побудованими особливостями обраного музичного твору малої форми та музичного інструменту.
12. Відпрацювати практичне виконання на акордеоні або баяні 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 акордеоні або баяні 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 акордеоні або баяні 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 : НДПШ 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.

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, чергуясь 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 взаємоспілкування 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, клавішно-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, попереджуюче, 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.

I

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 – довготривалість 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, квінтось 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 паузбез 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 – (ачченго) – 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 – (**accaï**) – 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 – (come sopra) – 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) – говіркою.

Possibile – (поссібіле) – можливо.

Presto – (престо) – стрімко, швидко.

Q

Quasi – (куазі) – як би, наче.

R

Rallentando – (ралєнтандо) – уповільнюючи.

Rilasciando – (рілашандо) – затримуючи.

Rinforzando – (рінфорцандо) – раптово посиляючи.

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 semplicità – (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.

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 «Інструментальне виконавство з методикою викладання» акордеон/баян здійснюється на основі результатів проведення поточного й підсумкового контролю знань (КР).

Завданням поточного контролю є систематична перевірка розуміння та засвоєння програмового матеріалу, уміння самостійно опрацьовувати нотні тексти, створення художнього образу музичних творів, вивчення напам'ять музичних творів, здатності публічно виконувати вивчений музичний репертуар.

Форми поточного контролю: перевірка за виконання індивідуальних, практичних і самостійних завдань до кожного кредиту, контрольних робіт, ректорських контрольних робіт, тестових завдань; проведення контрольного уроку, академічного концерту, конкурсу.

Завданням підсумкового контролю є перевірка глибини засвоєння студентом програмового матеріалу.

Форми підсумкового контролю: залік, іспит, державний іспит.

Стартовий контроль застосовується для перевірки вихідного рівня знань і навичок студента перед початком викладання навчальної дисципліни.

Стартовий контроль з курсу «Інструментальне виконавство з методикою викладання» акордеон/баян проводиться на першому занятті і поділяється на теоретичну і практичну частину.

Теоретична частина стартового контролю проходить у вигляді співбесіди і має за мету виявити обізнаність студента у питанні історії виникнення музичного інструменту, етапах його розвитку та загальної інформації, яка відома про інструмент. Перевіряється розуміння студентом виразних можливостей музичного інструменту, його належність до певних форм музикування і використання у музичній практиці. Визначається рівень знань студента з питань музичної літератури для інструменту, знання бібліографії, методичних праць, кращих виконавців, репертуару.

Практична частина стартового контролю виявляє:

- правильність постановки рук і звуковидобування;
- орієнтування в клавіатурі музичного інструменту;
- ступінь володіння технічними навичками гри на інструменті;
- читання нот з аркуша;
- підбір по слуху.

Поточний контроль здійснюється на індивідуальних (I-IV курси), лекційних (I-II курси), практичних (I-IV курси) заняттях протягом всього курсу навчання і має за мету перевірку засвоєння студентами кредитів навчальної дисципліни та виховання у студентів постійного прагнення до самовдосконалення.

Основні принципи поточного контролю:

- перевірка якості засвоєння студентом теоретичного матеріалу;
- перевірка виконання практичного завдання із гри на інструменті соло та в ансамблі;
- прищеплення навичок самоконтролю за якістю виконання;
- розвиток навичок читання нот з аркуша;
- проведення відкритих занять кожного семестру.

Допуск до продовження навчання у наступному семестрі отримують студенти, які під час семестрового контролю отримали позитивні оцінки. Навчальні дисципліни, з яких студент отримав незадовільну оцінку у поточному семестрі, а також дисципліни наступного семестру, які є до них попередніми, включаються до індивідуального навчального плану студента на наступний навчальний рік.

Семестровий контроль проводиться у формі диференційованого заліку або іспиту в обсязі навчального матеріалу, визначеного навчальною програмою.

Педагогічний контроль здійснюється з дотриманням вимог об'єктивності, індивідуального підходу, систематичності й системності, всебічності та професійної спрямованості контролю.

Критерії оцінювання:

Студенту виставляється «відмінно» (90-100) :

Практика: студент виконує музичні твори що за складністю відповідають або перевершують програмні вимоги; демонструє артистизм, музичну особистість та дар емоційного впливу на слухача;

Теорія: відповіді студента демонструють бездоганні професійні навички у будь-яких формах роботи; вільне володіє набутими знаннями та навичками; письмові роботи виконує без помилок та недоліків.

Студенту виставляється «добре» (80-89):

Практика: студент при виконанні програми комплексно і впевнено використовує набуті піаністичні уміння та навички, впевнено оперує засобами музичної виразності, емоційне включення відповідає стилістиці творів.

Теорія: рівень засвоєння музично-теоретичного матеріалу досить високий; відповіді студента впевнені, виразні, грамотні, можливі одна-дві незначні неточності. Письмові роботи містять не більше однієї помилки.

Студенту виставляється «добре» (65-79:)

Практика: студент виконує програму згідно вимогам, стабільно, демонструє певні навички та уміння, але не володіє впевнено комплексом виконавських умінь

Теорія: студент демонструє стійкі навички та вміння в усіх формах роботи, але має окремі недоліки в усних відповідях, допускає деякі неточності у рефератах.

Студенту виставляється «задовільно» (55-64):

Практика: Програма за рівнем в цілому відповідає вимогам, студент демонструє певні професійні навички, але є помітні недоліки втілення форми творів, неякісна педалізація, одноманітне звуковидобування, текстові помилки.

Теорія: студент виявив недосконало сформовані уміння та навички; може виконувати основні форми роботи на середньому рівні якості: Письмові роботи(реферати) виконує (на 30 %) або зі значною кількістю помилок (6-7).

Студенту виставляється «задовільно» (50-54):

Практика: студент демонструє не достатньо належну форми виконання програми, не володіє необхідними професійними навичками для її втілення; форма виступу задовільна.

Теорія: студент володіє незначною частиною тематичного матеріалу, виявляє дуже малу кількість знань, вмінь та навичок, внаслідок чого завдання виконуються частково і на низькому рівні. Письмові роботи (реферати) зроблені неповністю (на 20 %) з великою кількістю помилок.

Студенту виставляється «незадовільно» (35-49):

Практика: студент неспроможний виконати програму напам'ять.

Теорія: студент не має сформованих навичок слухового аналізу, не володіє необхідними теоретичними знаннями.

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), презентації результатів досліджень, 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», І 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
4. www.forumklassika.ru/forumdisplay.php?f=72
5. <http://www.rudolphsmusic.com/>
6. www.quatre-mains.net/
7. www.e-reading.org.ua/book.php?book=104929
8. mirknig.com/knigi/kultura/1181553568-tehnika-forteptyannoy-igry.html
9. pianotki.ru/book/knigi/
10. 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>