

Чуриліна Л. М.



МЕТОДИКА

САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ
НАД ФОРТЕПІАННИМИ ТВОРАМИ



*самовчитель гри
на фортепіано*

ЧАСТИНА 1. РОБОТА НАД ІНСТРУКТИВНИМ МАТЕРІАЛОМ РОЗМІЩЕННЯ ЗА ІНСТРУМЕНТОМ

Аналізуючи технічну систему Ф.Шопена, яку він використовував на заняттях з учнями і зафіксував у своїх методичних записах, приходимо до висновку, що надзвичайно вимогливо автор ставився до попередньої технічної підготовки піаніста: "Перш, ніж довіряти рукам поетичне одкровення музичної думки, необхідно направити їх, забезпечити природність і невимушеність рухів"[28,С.77].

Базуючись на методичних рекомендаціях Ф.Шопена та його послідовників у ХХ столітті (О.Б.Гольденвейзер, К.М.Ігумнов, Г.Г.Нейгауз, Л.В.Ніколаєв та ін.), пропонуємо студентам основні вимоги до правильного розміщення за фортепіано:

1. Займати місце перед клавіатурою необхідно так, щоб можна було діставати до її кінців, не нахиляючись в обидва боки, сідаючи вільно, струнко, зручно:

- сідати на половинку стільця, не спираючись на його спинку;
- не напружувати м'язи плечей і спини;
- не тримати спину занадто прямо чи згорблено;
- знайти відчуття внутрішньої зібраності і свободи.

2. Позицію рук буде знайдено, якщо розташувати пальці, починаючи від 1-го, в такому порядку: для правої руки - мі, фа дієз, соль дієз, ля дієз, сі; для лівої руки - до, сі бемоль, ля бемоль, соль бемоль, фа.

3. Висота розміщення і відстань від інструмента визначаються вихідним положенням передпліччя, ліктя і плеча під час гри:

- при поставлених на клавіші пальцях, передпліччя і лікоть повинні знаходитись на рівні клавіатури.

4. Плече і лікоть треба вільно опустити вниз, не притискаючи до корпусу, не витягуючи їх вперед чи відводячи назад.

5. Для більшої стійкості ніг ступні краще висунути трохи наперед, щоб ноги були зігнуті під прямим кутом: права нога має знаходитися на правій педалі, не натискаючи її, а ліва нога - біля лівої педалі.

Фортепіанне мистецтво вимагає систематичної роботи над оволодінням необхідними технічними навичками.

Методика викладання гри на фортепіано для студентів складається з інструктивного матеріалу (вправи, гамми, етюди) для оволодіння різними типами фортепіанної фактури і підготовки до виконання важких (в технічному плані) фрагментів тих чи інших творів.

Не дивлячись на те, що піаністи по-різному підходять до класифікації фортепіанної техніки, її здебільшого поділяють на *дрібну* (пальцеву) і *акордову*.

До *дрібної* техніки належать різні види фігурації, в тому числі і мелізми; різноманітні комбінації поступового руху в межах п'яти пальців; діатонічні і хроматичні гамми; гамоподібні пасажи, арпеджіо.

До *акордової* техніки належать октавні пасажі та акорди.

Питання класифікації різних видів техніки має практичне значення тільки як умовне позначення різних прийомів фортепіанного викладу.

Зупинимось на прикладах *дрібної* техніки:

1. Штрих *нон легато*.

З чого повинна розпочатись робота піаніста-початківця за інструментом? Досвід славних педагогів піаністів (О.Д.Алексєєва, Й.Гата, Н.В.Любомудрої, С.С.Няховицької та ін.) вказує на те, що треба починати з вправ на *нон легато*. Мета цих вправ – навчитись видобувати звуки не затиснутими, але організованими рухами.

Схематичне зображення вправи №1:

1) вихідне положення – студент сидить за інструментом, руки (з трохи підібраними пальцями) вільно і м'яко лежать на колінах;

2) права рука спокійно і поволі піднімається до клавіатури та вище над клавішами, а кисть в цей час трохи нахилена вниз і дещо пасивна;

3) рука починає опускатися на клавішу на той чи інший палець, кисть в цей же час трохи піднімається, пальці набирають округлої форми.

Опора руки - ігровий палець. Неграючі пальці (в тому числі і 1-й) знаходяться заокруглені над клавіатурою і мають бути вільні;

4) палець стоїть на клавіші "подушечкою" (верхньою її частиною), не прогинається в суглобі і не тисне на клавішу. Стійкість пальця підкреслюється положенням п'яних кісточок, які повинні бути дещо випуклими.

Необхідно вслухатись у звук, а потім м'яко, не відриваючи одразу пальця від клавіші і не "прилипаючи" до неї, злегка підняти спочатку зап'ястя, а тоді всю руку за пасивно "звисяючої" кисті і опустити її на коліно.

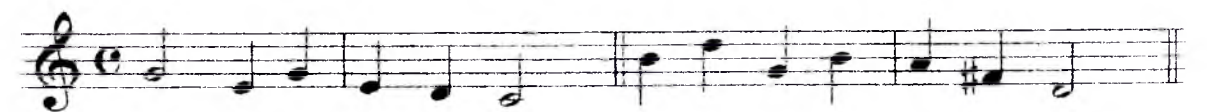
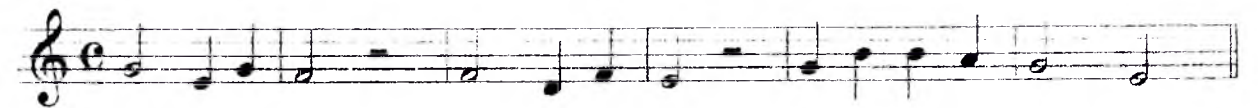
Ця вправа повторюється з різних нот, різними пальцями як окремо правою і лівою руками, так і разом двома.

Це лише схема вправи. За практичного виконання вправи рухи студента повинні бути цілісними і одна фаза виконання непомітно переходити в іншу, а звук бути повним і м'яким, а не сухим і різким. Якість звука повністю залежить від рухів піаніста: поява повного, красивого звука пов'язана зі спокійним опусканням руки і кисті та м'яким, але в той самий час глибоким зануренням округлого пальця в клавішу, а сухий і різкий звук - з напруженістю руки і пальців.

Одночасно треба добирати вправи, побудовані на певній мелодії, звуки якої при грі нон легато сприймалися б у взаємозв'язку. Для цього треба не

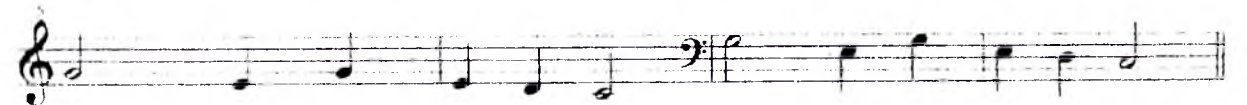
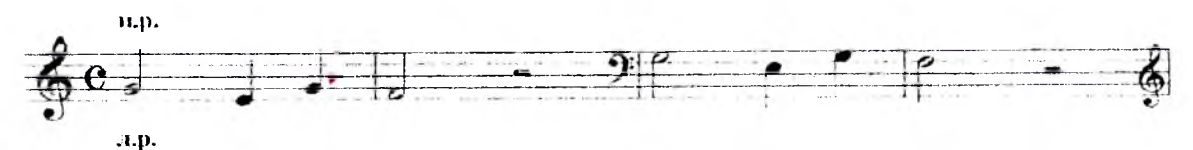
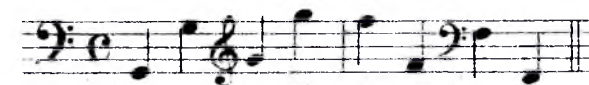
притискати клавішу після видобування звуку а, відчувши опору пальця в клавіші і почувши звук, продовжувати рух до наступної клавіші.

Для початкових вправ варто використовувати такі прості мелодичні звороти:



Останні звуки кожного прикладу слід особливо довго і уважно послухати, "відпочити" на них, зберігаючи стійкість пальця (відповідно і випуклих п'яних кісточок), опускаючи трохи зап'ястя.

Для звільнення кисті і ліктя та вільного руху всієї руки, що особливо важливо для подолання страху перед клавіатурою і широкими відстаннями, корисно виконувати такі вправи:



Спочатку ці вправи треба грати 3-ім пальцем, потім залучати 2-й і 4-й, а далі - 1-й і 5-й пальці, рахуючи в повільному темпі.

2. Штрих легато.

Через два тижні паралельно з грою нон легато починається опанування гри легато. Суть гри полягає у плавному переході одного звуку в інший під постійним слуховим контролем. Першою такою вправою буде з'єднання легато двох сусідніх звуків шляхом м'якого, вільного опускання всієї руки і натискання клавіші 2-им пальцем, а потім підйомом руки в момент переходу на 3-й палець, який натискає сусідню клавішу.

Після засвоєння цієї вправи можна переходити до вправ з трьома і більшою кількістю звуків в межах п'яти пальців у висхідному, низхідному чи стрибкоподібному рухах:



Схематичне зображення штриха легато:

1) вихідне положення - студент сидить за інструментом, руки (з трохи підібраними пальцями) вільно і м'яко лежать на колінах;

2) права рука спокійно і поволі піднімається до клавіатури і вище над клавішами, а кисть в цей час нахилена вниз і дещо пасивна;

3) рука вільно опускається, кисть порівняно з зап'ястям починає трохи підніматися, пальці набирають більш округлої форми і рука опускається в клавішу на той чи інший палець. В момент звукодобування інші, неграючі пальці, не лежать на клавішах, а дещо підняті і злегка зігнуті знаходяться наготові: будь-який із них можна занурити в клавішу без зайвих рухів, ледве підвівши і спокійно опустивши на клавішу.

Кисть і зап'ястя при цьому повинні бути гнучкими, щоб дати можливість добре відчувати перенесення опори з одного пальця на другий і загальну спрямованість звукової лінії, ніби допомагаючи плавності руху і звучанню;

4) у вправах на два звуки легато рука після другого звуку піднімається так само, як і при грі нон легато, щоб опуститися зверху на наступну клавішу і почати нову пару злігованих звуків;

5) при послідовності із трьох звуків легато рука переходить після другого звуку на третій і піднімається після нього;

6) рука повинна бути організованою, без зайвих рухів, але вільною і незатиснутою, а пальці стійко і чутливо "переступати" по "дну" клавіш;

7) темп руху має бути повільним настільки, щоб студент міг сприймати послідовність звуків легато як плавну мелодичну лінію;

8) правильне положення 1-ого пальця забезпечує правильне положення всієї руки: він не повинен лягати на клавішу всім суглобом.

Ці вправи повторюються з різних нот, різними пальцями як окремо правою і лівою руками, так і двома разом. Варто грати вправи не лише в До мажорі, а і в інших тональностях мажорного і мінорного ладів з невеликою кількістю ключових знаків. При грі на чорних і білих клавішах треба стежити за тим, щоб рука розташовувалася ближче до чорних клавіш, заздалегідь готуючи пальці і опускаючи їх на чорні клавіші так само, як і на білі.

Завданням цих вправ є досягнення м'якого, наспівного і глибокого звуку, плавних рухів при опусканні і піднятті руки, а також при переході з одного звуку на другий. При виконанні цих вправ піаністу необхідно стежити за тим, щоб кожен клавіш натискати не ізольованим пальцем, а координованим рухом всіх частин руки без будь-яких поштовхів і м'язового напруження.

Наступним етапом вправ на легато в межах п'яти пальців є різноманітна послідовність звуків на більш широкі інтервали. Починати вчити ці вправи краще кожною рукою окремо і лише після засвоєння переходити до розучування обома руками в різних тональностях:



Вправи, що розвивають прийоми пальцевого легато дуже необхідні, тому що такий тип викладу музичного матеріалу часто зустрічається в етюдах і п'єсах, особливо для початківців. Окрім того, без таких навичок було б недоцільно переходити до підготовчих вправ, що допоможуть опанувати гами.

Після опанування гри легато треба переходити на вправи і п'єси, в яких використовуються одночасно штрихи легато і нон легато. Це дає можливість запобігти затисканню руки.

3. Штрих стакато.

Через 1-1,5 місяця від початку занять на фортепіано можна розпочати опанування гри стакато.

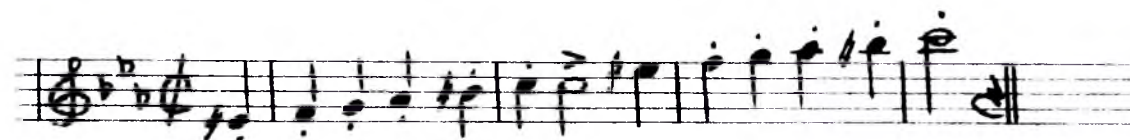
Під стакато мається на увазі засіб гри, за якого позначені тривалості звуків не витримуються: відривчастість і легкість звуку видобувається легкістю і пружністю руки та швидким, але м'яким її зняттям. Як свідчить практика, звуки стакато витримуються приблизно до половини своєї тривалості. Та це не догма. Як компонент виразності виконання стакато залежить від змісту твору і стилю композитора.

Стакато поділяється на такі види:

-staccato-leggiero (від італ. "легко", "ніжно") - використовується при швидких пасажах, коли звуки ніби "розлітаються" подібно до легких бризків. Ці звуки добуваються легкими ударами пальців при знятті навантаження з нижньої частини руки. Підтримка руки здійснюється плечем і плечовим поясом. Наприклад:



-staccato-martellato (від італ. "вдаряючи молотом") - грати дуже відривчасто, добуваючи звуки різко і сильно рухами кисті і передпліччя. Це нагадує кидок і пружне відскакування м'яча. Наприклад:



- пальцеве стакато - нагадує звучання "перлистої" техніки. Для його здійснення краще користуватися прийомом пальцевих репетицій. Ковзаючи по клавішах, пальці ніби витирають з них неіснуючі плямки; рука знаходи –

ться близько над клавіатурою за підтримкою плеча і плечового пояса.

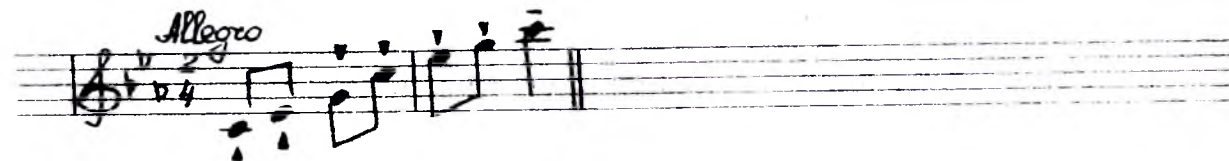
Наприклад:



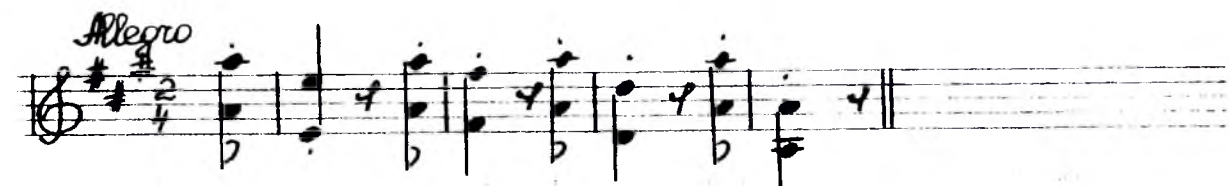
-staccato-trolante (від італ. "летючий", "літаючий") - створюється уява польоту, звучання легке і дзвінке: рука ніби відлітає від однієї клавіші в напрямку наступної. Наприклад:



-staccato-pizzicato (італ. "щипком") - нагадує аналогічний штрих при виконанні на струнних інструментах. Кінцівки пальців, спрямовані рухом під долоню, добувають гострий щипковий звук. Підтримка руки здійснюється верхніми її частинами і плечовим поясом. Наприклад:



- стакато-кидок - рука від плеча наче "кидається" на міцно поставлені пальці і передає характер звучання дзвону чи гонгу. Після чого зразу ж "відлітає" вгору. Наприклад:



Останній вид стакато (стакато-кидок) належить до акордової техніки, мова про яку йтиме пізніше.

Більше ста років тому М.Г.Рубінштейн говорив своїм учням, що піаніст повинен опановувати техніку виконання, виходячи не з кількості часу, витраченого на технічні вправи, а з якості праці, перетворюючи її з механічної на розумову, психічну роботу, що вимагає напруження волі, уваги і спрямованості на музичні завдання.

Тому, якою б не була вправа (технічна фігура, окремий пасаж чи важке місце в творі), сам процес роботи над нею піаніста полягає спочатку в повільному програванні і одночасному обдумуванні всіх деталей музичного тексту, налагодженні звукової і рухової сторін її виконання. Якщо при цьому кожен звук і, в зв'язку з цим, натискання кожної клавіші відповідними пальцями будуть контролюватися свідомістю, то поступово із набуттям досвіду пальці почнуть вже "самі" виконувати доручену їм роботу. При цьому, контролюючи слухом кожен звук, виконавець буде спрямовувати свою увагу вже не на кожний рух, а на ті чи інші опорні точки пасажу.

Отже відбувається процес поступової автоматизації багаточисельних і різноманітних рухів, необхідних для реалізації завдання, внаслідок чого більша частина фізичних дій, контрольованих нашою свідомістю, передається в підсвідомість. Аналогічно треба підходити і до роботи над гаммами.

ГАМИ

Вивчення гам і арпеджіо починається з другого семестру першого року навчання гри на фортепіано. Розглянемо питання про методику роботи над гаммами.

Для формування виконавської майстерності піаніста робота над гаммами відіграє суттєву роль. Гами необхідні для розвитку пальцевої техніки і для підготовки до оволодіння пасажів гамоподібного типу, які часто зустрічають-

ся в фортепіанних творах. Усвідомлення і правильне використання гам як матеріалу для вправ сприяє розвитку рівності і швидкості рухів пальців, навичкам наспівної і виразної гри легато, оволодінню нюансуванням, тембровими і динамічними барвами, різноманітними засобами звукобудування.

Педагогічна практика переконує в доцільності щодо необхідності приділяти достатньої уваги підготовчим вправам, що передують фактичному вивченню гам. Ці вправи повинні будуватися на елементах, з яких складається гамоподібний рух. Як відомо, в гамах фігурують два основні моменти:

- поступовий рух трьох, чотирьох і п'яти пальців підряд;
- підкладання 1-ого пальця або перекладання через 1-й палець при переході з однієї позиції в іншу.

Перший вид руху треба підготувати вправами із 3,4,5 звуків в безперервній послідовності. Наприклад:



Рух пальців повинен регулюватись всією рукою шляхом плавного коливання зап'ястя, яке має знаходитись в більш низькому положенні при опорі на 1-й палець і злегка підвищуватись при переході на наступні пальці.

"Переступаючи" з пальця на палець, потрібно уникати будь-яких поштовхів. Зап'ястя має бути гнучким і вільним для того, щоб кисть руки направлялась в бік руху і в момент початку кожного звуку 1-й палець вже знаходився на потрібній клавіші.

Особливу увагу необхідно приділяти правильному положенню і підкладанню 1-го пальця, бо це становить основну складність гам і арпеджіо: він має бути трохи заокругленим і легко опускатися близько до кінця клавіши без поштовху і опори на нього всієї руки; при підкладанні 1-го пальця його треба легко підводити під долоню (спочатку до третього, потім до четвертого пальців), вільно відводячи кисть в бік руху.

Цьому моменту великого значення надавав Г.Г.Нейгауз, пропонуючи грати таку вправу:



У цій вправі вільна в зап'ясті кисть руки повинна переводити руку із позиції в позицію, доводячи пальці до потрібних клавіш.

Отже, при грі гам необхідно домагатися рівного і наспівного звучання, пальцевого легато, заснованого на плавних, координованих рухах рук. Для цього треба:

- починати грати гами дуже повільно, контролюючи слухом, щоб звуки добувались пальцями рівної сили, а для цього 1-й, 4-й, 5-й пальці повинні грати дещо сильніше, ніж 2-й і 3-й;
- стежити за тим, щоб рух кожного пальця не супроводжувався поштовхом руки;
- ліва рука повинна бути ведучою і вести за собою праву, інакше ліва буде відставати.

Заслужовують на увагу поради піаністам щодо роботи над гами славетного угорського педагога Йожефа Гата.

Й.Гат говорить, що він домовляється із учнем про те, щоб 1-й і 5-й пальці не класти на чорні клавіші, бо це незручно, і звуки, що повторюються

по октавах, грати однаковими пальцями. Після цього пропонує учневі грати гаму До-мажор з лівої руки, починаючи з 5-го пальця. Учень знає, що "ре" наступної октави має братись 4-им пальцем, а тому "ля" він бере 3-ім пальцем. Таким чином готова аплікатура лівої руки. В зв'язку з тим, що наші руки розташовані симетрично одна одній, то правою рукою краще, починати гаму згори, щоб знайти правильну аплікатуру. Діючи за аналогічною, щодо аплікатури, лівої руки, учень доходить висновку, що в правій руці на ноту "мі" буде припадати 3-й палець. Готова аплікатура і правої руки [13, С.225]

Аплікатура До мажору зберігається і для чотирьох наступних дієзних мажорних гам: Соль мажору, Ре мажору, Дя мажору, Мі мажору.

Починати вчити гами треба кожною рукою окремо спочатку в межах однієї, а потім двох октав. Розучування перших п'яти дієзних мажорних гам двома руками варто починати з р о з х і д н о г о руху, тому що тут пальці розташовуються в симетричному порядку.

Гами в паралельному русі краще спочатку грати на відстані двох октав між руками, бо це забезпечує більш зручне положення рук стосовно корпусу. Крім того, при такому широкому інтервалі студенту легше почути кожен звук і краще себе контролювати.

Аналогічно відбувається процес вивчення мінорних гам. Головне - не швидкість виконання гам, а якість звучання. Темп має бути настільки повільним, щоб у процесі виконавець мав змогу слухати рівну звукову лінію і стежити за підготовкою всіх пальців (як за звичного легато), тобто за їх спокійним опусканням, підкладанням 1-го і перекладанням 3-го та 4-го пальців.

Свій метод добору аплікатури Й.Гат пропонує і для гам, які починаються з чорних клавiш. Так, при грі гами Ля бемоль-мажор він дає такі пояснення: "Починати гаму 5-им пальцем правої руки в низхідному русі незручно, бо він короткий. 4-им не годиться, бо на "мі бемоль" попадає 1-й

палець, а ми домовлялися не брати чорні клавiши 1-м і 5-м пальцями, значить, починаємо 3-м пальцем. Після цього, на "мі бемоль" не можна перекласти 4-й палець, бо тоді 1-й припаде на чорну клавiшу ("сі бемоль"). Отже, "мі бемоль" будемо брати 3-м пальцем, а 4-й припаде на "сі бемоль", щоб "ля бемоль" наступної октави знову взяти 3-м пальцем. В лівій руці у висхідному русі треба починати з 3-го пальця і на "ре бемоль" перекладати 4-й [13, С.226]

Отже, користуючись методом И.Гата, можна легко підібрати аплікатуру до будь-якої гами.

Хроматичні гами

При грі хроматичних гам використовуються 1-й, 2-й, 3-й пальці як в правій, так і в лівій руках. Аплікатурні правила для обох рук однакові: чорні клавiши беруть 3-ті пальці. Коли ж ідуть підряд дві білі клавiши, то 2-й палець правої руки припадає на другу клавiшу, а 2-й палець лівої руки - на першу клавiшу.

АРПЕДЖІО

Як попередні вправи до повних (чотиризвучних) тонічних тризвуків і їх обернень, О.Ф.Гнетсіна рекомендує грати складові частини акордів таким чином:



спочатку кожною рукою окремо, а потім разом [35, С.168]

При грі коротких (чотиризвучних) арпеджіо аплікатура залишається незмінною в усіх мажорних і мінорних тонічних тризвуках та їх оберненнях,

незалежно від того, на яких клавішах вони побудовані (лише на білих, на білих і чорних, лише на чорних), а саме:

Г - висхідний рух: права рука - 1,2,3,5;

ліва рука - 5,4,2,1;

Г - низхідний рух: права рука - 5,3,2,1;

ліва рука - 1,2,4,5.

Г₆- висхідний рух: права рука - 1,2,4,5;

ліва рука - 5,4,2,1;

Г₆- низхідний рух: права рука - 5,4,2,1;

ліва рука - 1,2,4,5.

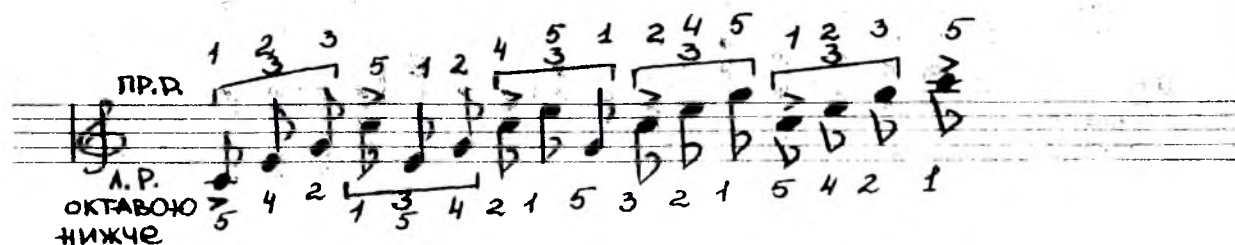
Г₄⁶- висхідний рух: права рука - 1,2,4,5;

ліва рука - 5,3,2,1;

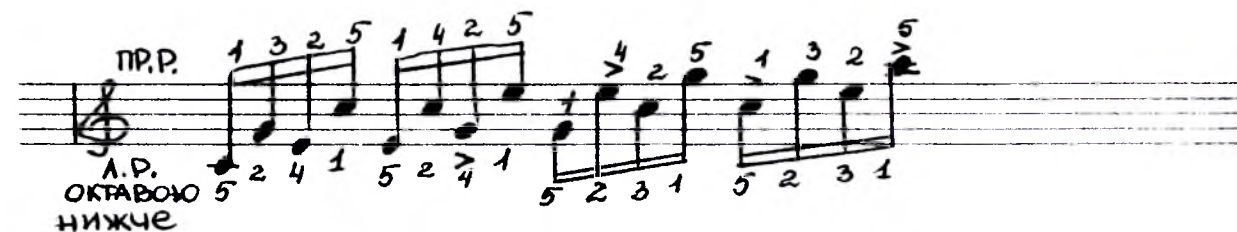
Г₄⁶- низхідний рух: права рука - 5,4,2,1;

ліва рука - 1,2,3,5.

При грі коротких (чотиризвучних) арпеджіо треба, щоб рука плавно рухалась вздовж клавіатури з тим, щоб 1-й палець (а в зворотному русі - 5-й) завжди своєчасно опинявся на необхідній клавіші при переході з позиції на позицію. Щоб уникнути акценту на першому звуці кожної ланки, можна чотиризвучні арпеджіо грати тріолями, наприклад:



Аналогічно можна починати роботу і над ламаними арпеджіо:



Цей вид арпеджіо вимагає використання бокових рухів кисті у поєднанні з плавними рухами всієї руки над клавіатурою.

Роботу над довгими арпеджіо бажано розпочинати вже на другому курсі. Грі довгих арпеджіо мають передувати вправи на підкладання 1-го пальця в правій руці і перекладанню 3-го, 4-го пальців у лівій, наприклад:



Ці вправи необхідно грати, використовуючи гнучкі і вільні рухи кисті та передпліччя. Головне - збереження легато в обох руках при підкладанні 1-го і перекладанні 3-го, 4-го пальців. Грати треба в повільному темпі спочатку кожною рукою окремо і лише після засвоєння - разом.

Аплікатура в довгих арпеджіо залежить від того, на яких клавішах (білих чи чорних) побудовані тонічні тризвуки та їх обернення мажорних і мінорних гам.

Наводимо приклади аплікатури в довгих арпеджіо тонічних тризвуків та їх обернень мажорних і мінорних гам на дві октави:

1. Арпеджіо тризвуків, побудованих на білих клавішах (До мажор, ля мінор; Соль мажор, мі мінор; Фа мажор, ре мінор):

T - висхідний рух: права рука - 1,2,3,1,2,3,5;

ліва рука - 5,4,2,1,4,2,1;

T - низхідний рух: права рука - 5,3,2,1,3,2,1;

T - низхідний рух: ліва рука - 1,2,4,1,2,4,5.

T₆- висхідний рух: права рука - 1,2,4,1,2,4,5;

ліва рука- 5,4,2,1,4,2,1;

T₆- низхідний рух: права рука - 5,4,2,1,4,2,1;

ліва рука - 1,2,4,1,2,4,5.

T₄⁶-висхідний рух: права рука - 1,2,4,1,2,4,5;

ліва рука - 5,3,2,1,3,2,1;

T₄⁶- низхідний рух: права рука - 5,4,2,1,4,2,1;

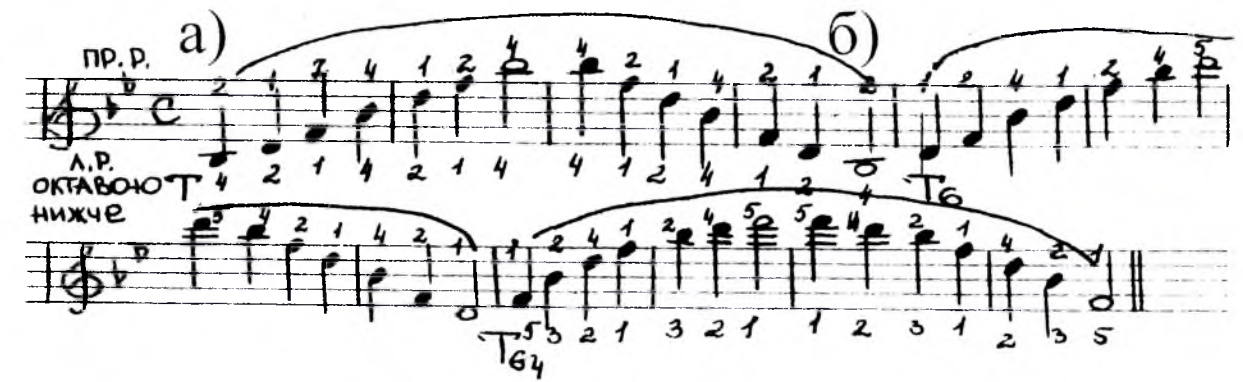
ліва рука - 1,2,3,1,2,3, 5.

2. Арпеджіо тризвуків, побудованих на білих і чорних клавішах (ре мажор, сі мінор, Ля мажор, фа дієз мінор, Мі мажор, до дієз мінор; Сі бемоль мажор, соль мінор, Мі бемоль мажор, до мінор, Ля бемоль мажор, фа мінор, Ре бемоль мажор, сі бемоль мінор):

- в арпеджіо, які починаються з білих клавіш, зберігається аплікатура арпеджіо аналогічного типу, побудованого лише на білих клавішах;

- в арпеджіо, які починаються з чорної клавіші, в правій руці спочатку треба брати 2-й палець, а в октавних повтореннях - 4-й; в лівій руці як спочатку, так і в октавних повтореннях треба брати 4-й палець; в цьому варіанті в обох руках 3-і пальці участі не беруть.

Приміром, виконання довгого арпеджіо тонічного тризвуку Сі бемоль мажору:



а) з чорної клавіші;

б) з білої клавіші;

- в арпеджіо, побудованих на всіх чорних клавішах, аплікатура тотожна аплікатурні арпеджіо, побудованих на всіх білих клавішах.Ось як,наприклад, виконується довге арпеджіо тонічного тризвуку Фа дієз-мажору:



Після засвоєння довгих арпеджіо тонічних тризвуків та їх обернень. можна переходити до гри домінантсептакорду.

ДОМІНАНТСЕПТАКОРД

При грі короткого домінантсептакорду і його обернень в арпеджіо використовуються всі п'ять пальців – повторюється нижній звук на октаву вище.

Тут чорні клавіші дозволяється брати 1-м і 5-м пальцями. Наприклад, домінантсептакорд Мі бемоль мажору короткий:



При грі ламаних арпеджіо домінантсептакорду і його обернень зберігається аплікатура коротких арпеджіо. Наприклад:



При грі довгих арпеджіо домінантсептакорду і його обернень головною умовою є гра легато вільними руками за допомогою гнучких рухів кисті та передпліччя.

Необхідно звернути увагу на підбір аплікатури в довгих арпеджіо домінантсептакорду та його обернень:

1. Звуки акорду розташовані на білих клавішах:

- в правій руці у висхідному русі їх грають підряд 1-й, 2-й, 3-й, 4-й пальці, октавне повторення - 1-й і завершує висхідний рух 5-й палець, а в лівій руці - аналогічна аплікатура у низхідному

- в правій руці у низхідному русі грають підряд 5-й, 4-й, 3-й, 2-й, 1-й пальці, октавне повторення - 1-й і завершує низхідний рух 1-й палець, а в лівій руці - аналогічна аплікатура у висхідному русі.

Наприклад, довге арпеджіо (на 2 октави) домінантсептакорду До-мажору:



Дана аплікатура зберігається на довгі арпеджіо всіх обернень домінантсептакорду, якщо вони починаються з білої клавіші.

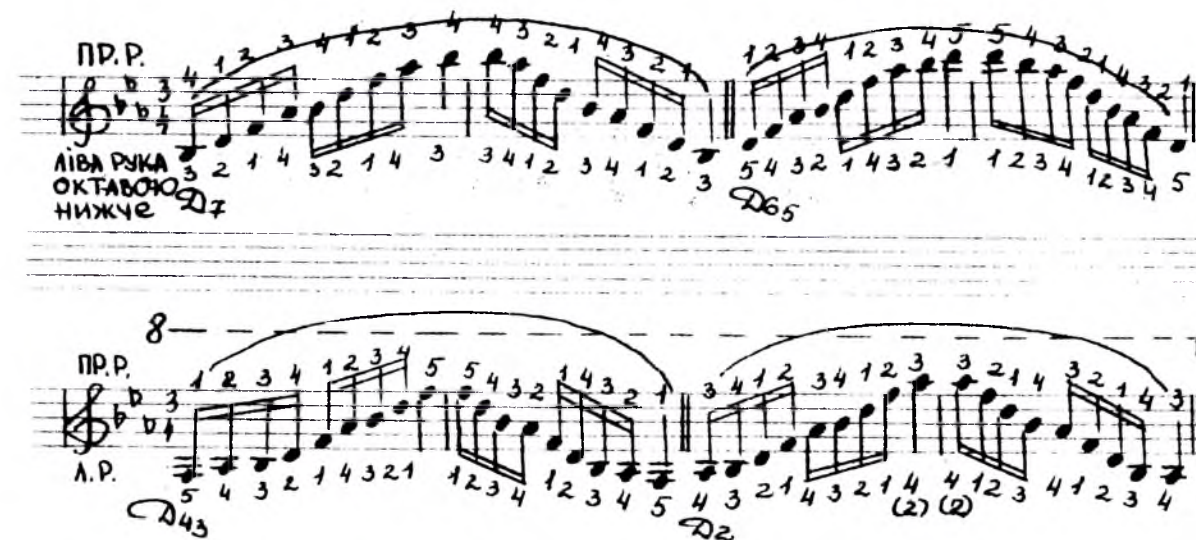
2. Звуки акорду розташовані на білих і чорних клавішах:

- арпеджіо, що починається з чорної клавіші, у висхідному русі в правій руці має 1-й палець на першу білу клавішу, що розташована після чорної, а в лівій руці - на останню білу клавішу, після чорної;

- арпеджіо, що починається з чорної клавіші, у низхідному русі в обох руках зберігає аплікатуру висхідного руху;

- у висхідному та низхідному рухах в обох руках 5-і пальці на чорних клавішах не використовуються.

Як приклад, наведено зразок довго арпеджіо домінантсептакорду та його обернень Мі бемоль-мажору:



ЗМЕНШЕНИЙ СЕПТАКОРД VII СТУПЕНЯ

гармонічних мажору чи мінору варто починати грати на другому-третьому році навчання гри на фортепіано.

Цей акорд опановується у вигляді короткого, ламаного і довгого арпеджію. Правила підбору аплікатури до всіх видів даного акорду від білих і чорних клавіш тотожні правилам аплікатури домінантсептакорду та його обернень

Наприклад, у зменшеному септакорді VII ступеня та його оберненнях гармонічного до-мінору. У низхідному русі зберігається аплікатура руху:

а)



б)



в)



а) коротке арпеджію; б) ламане арпеджію; в) довге арпеджію.

АКОРДОВА ТЕХНІКА

До цього виду техніки входять октавні пасажи та акорди.

Для гри о к т а в а м и потрібний легкий і чіткий удар, що досягається рухом легкого зап'ястя. Це - єдиний засіб виконання октави без напруги, гнучко, легко, енергійно. Пальці при цьому мають бути трохи витягнутими. Це забезпечить їм найбільшу міцність без напруги кисті. Матеріалом для октавних вправ головним чином можуть слугувати октавні гами і октавні арпеджію. Найчастіше в фортепіанній літературі зустрічається виконання октав стакато або наближене до легато.

Октави с т а к а т о виконуються кистевим рухом шляхом короткого натиску і наступним відскакуванням пальців від клавіш. Причому, ці два рухи - натискання і відскакування - повинні ніби злитися в єдине відчуття руху. При грі піано (тихо) кисть допомагає пальцям ледве помітним рухом, при більш голосному звучанні кистьовий захват робиться більш помітним, а

при голосній грі (форте) в русі бере участь не тільки кисть, але й передпліччя (наприклад, В.А.Моцарт. Соната Ля мажор, III частина-рондо "Турецький марш").

Для розвитку октавної техніки необхідно грати октави й іншим рухом, ніби наближаючись до л е г а т о. Тут пальці спрямовані кистю, яка м'яко опускається (а при сильнішій динаміці звука за допомогою передпліччя і плеча), ніби занурюючись у клавіші (наприклад, Л.Бетховен. Соната №14 "Місячна" (до діз мінор) I-а частина -ліва рука).

ГРА ОКТАВНИХ ГАМ

Перед тим, як розпочинати грати гами октавами, необхідно впродовж тривалого часу підготовлювати кисть репетиційними секстами. Секста достатньо мала для того, щоб студент, який має навіть маленькі руки, зміг зберегти відчуття схоплювання. Цей рух буде ще більше закріплюватися, якщо роботу розпочати з секст, що повторюються рухом на місці, тобто з секстових репетицій. Наприклад, кожен сексту треба брати по вісім разів підряд:



Кисть отримує замах від руки і збільшує його амплітуду. Необхідно сконцентрувати увагу тільки на активному звуковидобуванні, знайти те відчуття, за допомогою якого звуки добуваються легким, проте міцним рухом кисті, активним звуковидобуванням. Кисть ведуть неграючі пальці, особливо третій, як продовжувач руки. Октавну гаму в швидкому темпі легше грати пасивною кистю.

ГРА АКОРДІВ

На думку Й. Гата [12, С. 120-123], з якою ми повністю погоджуємось, акорди варто виконувати, розбиваючи по два звуки. Так, наприклад, тонічний тризвук До мажору спочатку треба грати терціями: "до-мі", "мі-соль", "соль-до" - кожен по чотири рази, зберігаючи аплікатуру, притаманну тонічному тризвуку та його оберненням, а саме:



Гут замах робиться виключно за рахунок передпліччя в спокійному повільному темпі. Темп окремих ударів не повинен сповільнюватись навіть із зміною позиції (наприклад, T-T₆). Це одночасно готує і до засвоєння акордових стрибків, де пальці автоматично готуються ще в повітрі при міцній кисті.

Е Т Ю Д И

Ці фортепіанні твори готують виконавців до оволодіння елементів фактури, характерної для різних стилів фортепіанної літератури.

На етюдах Черні - Гермера добре готуватись до виконання сонатін Моцарта, Клементі, Бетховена. Етюди Крамера, Клементі, Черні (op.299, 740 та інші) готують до більш широкого оволодіння прийомами класичного стилю. Етюди Ліста, Мошковського, Шопена, Шумана та інші етюди концертного плану допомагають оволодінню віртуозними творами романтичного стилю. Етюди Аренського, Глазунова, Лядова, Шопена та багатьох інших композиторів, які є високохудожніми, а не інструктивними

творами, розкривають стильові особливості слов'янської фортепіанної музики.

Таким чином, свою роботу над етюдами студент повинен розглядати не тільки як технічну вправу у вузькому значенні цього слова (швидкість пальців, податливість рук тощо), але і як накопичення виконавського досвіду, розвиток певних елементів виконавської майстерності. Будь-який етюд Ф.Шопен рекомендував грати не механічно, а з певним смислом, цілеспрямованою волею і стійкою слуховою увагою.

Із етюдів розрахованих на перші два роки навчання гри на фортепіано, студенти можуть використовувати збірники Лемуана (ор. 37), Бертіні (ор. 100), Лешгорна (ор. 65), Черні-Гермера.

Починаючи з третього курсу, можна переходити до більш складних етюдів Черні, Лешгорна (ор.66).

На старших курсах поряд з етюдами Крамера, Клементі, Черні (ор. 740) можна використовувати етюди романтичного стилю - Гензельта, Мошковського, Шопена та інших.

Після попереднього ознайомлення з етюдом і визначення плану роботи над ним, студенту необхідно перш за все розпочати ретельне розучування нотного тексту, програвши етюд в повільному темпі, дотримуючись максимальної точності у виконанні нотного запису.

З першого ж року навчання гри на фортепіано студента треба привчати до уважної читки з нот, правильної аплікатури, точного виконання всіх авторських чи редакторських вказівок. Варто згадати поради видатних педагогів-піаністів (О.Б.Гольденвейзер, Г.Г.Нейгауз) проте, щоб не грати цілий етюд, а розділити його на окремі епізоди і вивчити їх кожною рукою окремо, а потім з'єднувати разом. Працюючи таким чином, студент зможе легко впродовж декількох днів запам'ятати етюд, навіть не володіючи

достатнім рівнем музичної пам'яті. В процесі такого навчання необхідно звертатися до свідомої аналітичної роботи, що сприятиме більш швидкому і надійному засвоєнню тексту, а не механічному запам'ятовуванню матеріалу, заснованому на моторній пам'яті.

Все вищезазначене стосується роботи над етюдами різних типів.

ВИСНОВКИ

1. Педагогічна піаністична практика переконує в необхідності, починаючи з перших уроків навчання гри на фортепіано, приділяти велику увагу систематичній роботі над розвитком у студентів технічних навичок.

2. Враховуючи необхідність диференційованого підходу до студентів з різним рівнем довузовської музичної підготовки, визначено шляхи формування технічних навичок від найелементарніших до більш складних:

2.1. Для студентів без музичної освіти (1-й рівень підготовки) детально розкривається процес опанування основних штрихів гри на фортепіано (нон легато, легато, стакато), що робить їх самостійну роботу усвідомленою. Запропоновані вправи підібрано таким чином, щоб підготувати піаністів-початківців до виконання тих технічних завдань, з якими вони зустрінуться під час гри своїх перших п'єс та етюдів.

2.2. Із 2-м рівнем підготовки (незакінчена музична школа чи студія) можуть бути як студенти першого курсу, так і ті, які вступили до університету без попередньої музичної підготовки (1-й рівень), а через 3-4 семестри оволоділи програмою 3-4 класів музичної школи. Їм у пригоді стануть вправи на опанування різких видів техніки, підготовчі вправи до гам і певні види гам, арпеджіо, домінантсептакорду та етюди. Тут процес формування технічних навичок відбувається двома шляхами: перший пов'язаний з роботою над технічно складними фрагментами в розучуваних творах, другий – із необхідністю систематичної роботи над розвитком виконавської техніки.

Щоб уникнути можливого перетворення самостійної роботи студента на процес механічного запам'ятовування, викладачу необхідно закріплювати розучувані вправи на ілюстративному матеріалі з різножанрових музичних творів. Тільки тоді вправа перетвориться в усвідомлений мотив з певною якістю звуку і відповідною виразністю.

2.3. Із 3-м рівнем музичної підготовки (закінчена музична школа) крім першокурсників можуть бути студенти, які вступили до університету, маючи 2-й рівень, а через декілька років опанували програму музичної школи. Їм для подальшого розвитку технічних навичок необхідна систематична робота над різними видами гам, арпеджіо, септакордів. Дуже корисним для них є гра ламаних арпеджіо тонічних тризвуків та септакордів, що не входить до програми музичних шкіл. Виконання їх вимагає чіткості удару, самостійності кожного пальця при вільній кисті, гри легато, постійного слухового контролю.

3. Запропоновані вправи побудовано на найбільш типових видах фортепіанної фактури. Їх опанування скоротить процес засвоєння художнього твору і полегшать його технічне оволодіння. Та функції вправ цим не вичерпуються.

4. Гра на фортепіано вимагає великих фізичних затрат. Піаніст повинен розвивати витримку, певні фізичні якості, без яких неможлива технічна майстерність. Завдяки спеціальному тренуванню, побудованому на грі вправ і гам, закладаються не лише основи його фортепіанної техніки, а й в подальшому удосконалюється технічна майстерність.

5. Не викликає сумніву те, що вже з перших років навчання гри на фортепіано необхідно приділяти увагу систематичній роботі над етюдами з різних видів техніки. Ця робота не може обмежитись виконанням лише елементарних завдань щодо технічно чистої гри в швидкому темпі. До кожного етюду педагог повинен підходити з такими ж вимогами, як і до художнього твору в

плані нюансування, якості звуку, фразування і загального характеру інтерпретації даного етюду в цілому. Лише детальна робота над інструктивним етюдом принесе користь і підготує студента до вирішення більш складних завдань, що виникнуть при вивченні етюдів концертного плану чи художніх творів.

РОБОТА НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ

На заняттях з основного музичного інструменту з студентами-першокурсниками, які не мають попередньо музично підготовки, перед педагогом-піаністом виникає проблема: як навчити своїх вихованців розуміти музику, коли аналіз музичних форм, історію всесвітнього музичного мистецтва вони почнуть вивчати лише на старших курсах?

Г.Г.Нейгауз зазначав, що "вчитель гри на будь-якому музичному інструменті ... має бути перш за все в ч и т е л е м м у з и к и, тобто її глумачем. Особливо це необхідно на нижчих сходинках розвитку учня: тут треба використовувати к о м п л е к с н и й метод викладання, тобто вчитель повинен бути одночасно і істориком музики, і теоретиком, і вчителем сольфеджіо, і гри на фортепіано" [33,С.194].

Роботу над поліфонічними творами з студентами першого рівня довузівської музичної підготовки слід починати вже з першого курсу. Студент повинен усвідомлювати відмінності між поліфонією і гомофонією. Саме в цих відмінностях яскраво проявляється суть кожного виду багатоголосся. В гомофонно-гармонічному стилі викладу мелодія панує в одному голосі, а інші голоси виконують роль її супроводу. В поліфонічному творі декілька самостійних голосів в одночасному звучанні створюють гармонію.

Фортепіано має безмежні поліфонічні можливості, адже не тільки фортепіанні поліфонічні твори, але й оперні клавіри, симфонічні та хорові партитури - вся світова музична література може бути виконана на цьому інструменті.

Розвиток поліфонічного слуху, виховання елементів поліфонічного мислення, формування навичок багатопланової фортепіанної гри – одна з важливих умов розвитку піаніста.

Перші поліфонічні "кроки" студента мають бути пов'язані з виконанням звичного для нього пісенного одноголосся із залученням коротких підголосків. В цьому випадку поява другого голосу в слуховому сприйманні асоціюється з підспівуванням пісні іншою людиною. А для того, щоб навчити студента почути кожен голос в їх взаємопов'язаному русі, варто використовувати такі вправи:

- нижній голос грає студент, верхній — наспівус викладач;
- верхній голос грає студент, нижній — наспівує викладач;
- два голоси грає студент.

Ми пропонуємо опанування підголоскової поліфонії розпочати з вивчення одного з найлегших для сприймання творів- української народної пісні в обробці для фортепіано І.Берковича "Дударик":



Наводимо примірний зразок вступної бесіди викладача під час ілюстрації студентам вищезазначеного твору.

У вузькому (терцовому) діапазоні звучить українська народна пісня "Дударик". Іван Беркович зробив її фортепіанну обробку для піаністів-початківців. Вона складається з чотирьох фраз. Основну мелодію пісні композитор розподілив між руками таким чином: перші дві фрази в До мажорі грає права рука, а наступні дві фрази в ля мінорі — ліва. В тактах 3,4 у правій руці на 3-ю і 4-у долі звучать четвертні ноти другої октави "мі-

ля”. Так з’являється другий голос у вигляді підголоску з короткої квартової інтонації.

Працюючи вдома над “Дудариком”, студенту необхідно в помірному темпі зв’язно грати кожну фразу, робити невеликий акцент на першу долю і злегка підкреслювати третю. В підголоску перший звук повинен звучати голосніше за другий, а останній — ніби танути в повітрі.

Керуючись принципом поступового ускладнення матеріалу, пропонується студенту розібрати твір О.Аглінцевої “Російська пісня”:

Наспівно

Спокійну наспівну мелодію можна умовно розділити на дві частини (по 8 тактів), в кожній з яких права рука одноголоса проводить мелодію по 4 такти, закінчуючи на домінанті. Далі на другій долі такту низхідним рухом вступає другий голос у лівій руці як відносно розвинутий підголосок. Вже через такт (такт 6) ініціативу перехоплює перший голос. В унісон на домінанті закінчується перша частина. Аналогічно побудована друга частина приводить до октавного завершення твору на тоніці.

Більш складний варіант підголоскової поліфонії- народна пісня “Івушка”. Після двотактового одноголосого заспіву вся п’єса будується на

безперервному і різнохарактерному інтервальному поєднанні двох голосів:

Під час вивчення канону необхідно розкрити поняття “імітація” та “канон”.

“Імітація” (від лат. “наслідування”) -- повторення будь-яким голосом теми (або мотиву), який безпосередньо перед цим звучав в іншому голосі. Під час звучання імітації попередній голос продовжує свій рух, утворюючи протиставлення імітації.

“Канон” (від грец. “правило”, “зразок”) – багатоголосна музика, в якій всі голоси виконують ту саму мелодію по черзі, тобто утворюють канонічну імітацію. Голос, в якому вперше звучить мелодія, називається пропостою, а інші голоси, що повторюють пропосту, називаються ранопами.

Канон може зустрічатися як самостійна форма невеликих творів або як окрема побудова в середині більш великого твору. Є канони, що не мають кінця. Вони побудовані так, що їх кінець є початком наступного твору. Кінцеві канони закінчуються після декількох імітаційних переносів. Кінцеві канони найбільш поширені в музичній практиці.

Простий канон – канон на одну тему з будь-якою кількістю голосів.

Подвійний канон – канон з двома різними пропостами (темами), де кожна з них має свою распосту.

Для прикладу звернемося до фрагменту п’єси, де автор використовує канонічну імітацію. Мелодію розпочинає права рука, на одну долю такту пізніше її повторює ліва рука октавою нижче. Отже в правій руці звучить

пропоста, а в лівій – распоста. О.Гедіке “Жарт” (op.58, №11):



Для закріплення теми “Канон” пропонуємо студентові самостійно розібрати українську народну п’єсу “Реве та стогне Дніпр широкий” [43, С.10, №20], викладену у формі точного двоголосого канону в октаву. Складність її криється в неспівпаданні в голосах меж мелодичних побудов. У зв’язку з цим не співпадають і динамічні відтінки, кульмінаційні моменти, штрихи. Для подолання вищезгаданих труднощів, пропонується студентам план роботи над даним твором:

- вивчити першу фразу пропости, дотримуючись правильної аплікатури і відповідних динамічних відтінків (права рука - такти 1-5);
- вивчити першу фразу распости, дотримуючись правильної аплікатури і відповідних динамічних відтінків (такти 2-6);
- аналогічно розібрати весь твір;
- вивчити від початку до кінця всю пропосту;
- вивчити від початку до кінця всю распосту.

На наступний урок студент приносить твір, вивчений таким чином. На уроці він грає один голос, а викладач – другий, і навпаки. Потім викладач сам програє весь твір, а тоді це пробує зробити студент. Визначаються важкі місця, над якими студент буде вдома працювати самостійно.

Паралельно з вивченням імітаційної поліфонії студенти засвоюють твори контрастно-поліфонічного стилю. Контрастне голосоведення в поліфо-

нічних творах, розрахованих на піаністів-початківців, викладено у вигляді “провідної” мелодії у верхньому голосі і контрастного їй в інтонаційно-ритмічному відношенні нижнього голосу.

Так, на прикладі “Арії” Г.Перселла можна яскраво почути контрастне двоголосся:



Верхньому наспівному голосу в перших двох побудовах (по 4 такти кожен), відповідають у наступних 2-х тактах ніжні підйоми і спади динамічної хвилі в нижньому голосі. Наступна восьмитактова частина починається в паралельному мажорі - Фа мажорі - і закінчується в основній тональності (ре мінорі). У цій частині у верхньому голосі глибоке дихання поєднується з розгорнутим динамічним наростанням до мелодичної вершини “сі-бемоль” (такт 13, перша доля) з наступною розрядкою напруги до кінця твору.

Серед різноманітних творів поліфонічної форми центральне місце належить творам Й.С.Баха.

Починаючим піаністам для розвитку поліфонічного мислення варто опрацювати педагогічні збірники Й.С.Баха: “Нотний зошит Вільгельма Фрідемана Баха “, створений батьком для навчання дев’ятирічного сина, “Нотний зошит Анни Магдалени Бах” (автор написав цей збірник для домашнього музикування і присвятив своїй дружині) та “Двоголосі і триголосі інвенції”.

Пізніше, вже після смерті композитора, Ф.Гріпенкерль, К.Черні та Ф.Ройцшем, здійснюючи публікацію багатотомного зібрання клавірних творів Й.С.Баха, видали у 1848 році збірник “Маленькі прелюдії і фуги”, до якого увійшли невеликі за розміром твори композитора. Цей збірник набув всесвітнього визнання у педагогічній практиці піаністів.

В багатьох клавірних творах Й.С.Баха знайшли своє відображення риси побутового музикування і образи, пов’язані з новим світським галантним стилем. Мистецтво галантного музикування втілювалось у мелодичній виразності, у найтонших змінах сили звучання (в динамічному забарвленні звуків). Все це асоціювалося у слухачів з людською мовою. Бах був добре обізнаний з мистецтвом давньоримських риториків і намагався застосувати їх теорії до музичного виконавства. Він вважав, що три основні прикмети риторики - правильно, чисто, красиво - є і основними умовами виразного виконання музики. Автор вимагав наспівного (кантабіле) виконання своїх творів, розуміючи під цим чотири основні властивості мелодії, а саме:

- легкість;
- приємність;
- ясність;
- текучість.

Динаміка під час виконання його творів повинна, перш за все,

бути спрямована на виявлення самостійності кожного голосу.

Першою сходинкою до розуміння клавірних поліфонічних творів Й.С.Баха є п’єси із збірника "Нотний зошит Анни Магдалени Бах" [2, 56 с.], зокрема менуети.

Менует - тридольний танець народного походження. За часів Баха він був настільки популярним, що його танцювали як вдома, так і під час веселих народних свят. Менуети мали різноманітний характер:

- веселий, бадьорий [8, С.48-49, №36];
- спокійний, плавний, граціозний [7, С.6, №4];
- "сільський менует"- веселий, з чітко танцювальним ритмом, з опорою

на першу долю такту; енергійний, повний гумору, але трохи незграбний і важкий [7, С.11, №7].

Однією із складних проблем, що необхідно вирішити під час вивчення музики Баха, особливо на початковому етапі навчання, є реальна витримка пальцями всіх голосів. Для вирішення її необхідно вчити кожен голос окремо, а лише потім - разом. Якщо два голоси звучать в одній руці, то необхідно спочатку грати їх обома руками. Такий прийом створює можливість визначення тембрової і динамічної різниці між голосами, що полегшує потім відтворення її в одній руці. Визначивши таким чином, який із голосів має бути ведучим, треба тягар всієї кисті руки (за допомогою повороту чи нахилу її) перенести на ті пальці, які будуть вести мелодію цього голосу. Це стосується всіх поліфонічних творів Й.С.Баха - як простих, так і найскладніших.

Опанування вищезазначеного прийому можна розпочати на таких творах Й.С.Баха із збірника "Маленькі прелюдії і фуги" [7, 64 с.], як прелюдії №№ 4, 6-9 з першої частини; прелюдії № 4-5 з другої частини; менует-тріо № 4; триголосі інвенції №№ 4-5; прелюдія з фугето №№ 6, 7, 8.

Вважаємо за необхідне перед аналізом конкретних прелюдій ознайомити студентів з основними відомостями щодо жанру прелюдії в епоху Й.С.Баха.

У XVII-XVIII ст. прелюдіями називали вільні імпровізації органістів, що виконувалися як вступ до хоралу, фуги чи сюїти.

Й.С.Бах зробив прелюдію самостійним жанром. В його збірнику "Маленькі прелюдії" кожна з них розвиває один образ і різняється одна від одної фактурним викладом, мелодичним рухом, настроєм.

Як приклад, пропонуємо детальний аналіз прелюдії до мінор із збірника "Маленькі прелюдії" Й.С.Баха, зроблений Б.О.Мілічем і адаптований згідно наших умов [26, С.20].

В прелюдії ясно відчутні три частини, які складаються із 16, 16 і 11 тактів. Кожна з цих частин має свої особливості гармонічного розвитку.

Перша частина починається викладом гармонічної спільності двох голосів по два такти (1-2, 3-4, 5-6), а потім (такти 7-10) функціональна стійкість верхнього голосу з'єднується з виявленою на сильних долях поступеневою низхідною лінією басового голосу. Все звучить тихо (піано), лише в кінці частини, де часто змінюється гармонія, відтіняється лінія басового голосу.

В другій частині кульмінація досягається за допомогою гармонії: майже з повним збереженням басового органного "ре" в партії правої руки відбуваються безперервні потактові зміни функцій. За умов загальної емоційної напруги самі фігурації звучать мелодично насичено, а їх верхні звуки нагадують лінію самостійного голосу.

В третій частині гармонічна напруга спадає і мелодизована фігурація приводить до завершального світлого Соль мажорного акорду, яким і закінчується прелюдія.

Для кращого усвідомлення логічної і музично-сміслової сторін горизонтального розвитку поліфонічного матеріалу, його синтаксичного членування і динамічного рівня звучання наводимо схему гармонічного розвитку прелюдії.

Схема гармонічного розвитку "Маленької прелюдії" (до мінор) Й.С.Баха:

(такти 1-6) (такти 7-12) (такти 13-16)

(такти 17-20) (такти 21-24) (такти 25-28) (такти 29-32)

(такти 33-36) (такти 37-39) (такти 40-42) (такт 43)

Наступний етап вивчення імітаційної поліфонії - знайомство з інвенціями, фугетами, маленькими фугами. На відміну від контрастного двоголосся, тут кожна з двох поліфонічних ліній характеризується стійкою, мелодико-інтонаційною образністю (наприклад, у двоголосих інвенціях До мажор, ре мінор, ля мінор; у триголосих - ре мінор, соль мінор).

структури, композиції, драматургії; у раптових грандіозних наростаннях динаміки. Гіпербола — головний драматургічний прийом розвитку. В своєму намаганні протиставити діаметрально протилежні образи, народжені дійсністю, Шопен приходить до дуалізму образів та двофазності композиції, що відкидає завершеність у коді (соната сі мінор, перша частина; балади №№ 2,4).

- Ференц Ліст (1811-1866) зберіг тричастинну композицію, але театралізує сонатну форму: дрібнить на фрази сюжетне розгортання подій, на стадії, ситуації, свого роду явища, сцени, картини. Вони підключаються до загальної драматургії – зав'язки, експозиції образів, розвитку конфлікту, розв'язки, епілогу. Його сонатна форма втрачає головну ознаку класичної форми – логічну відповідність композиції ідеї твору. В його творчості з'являються одночастинні сонати, де головним об'єднуючим фактором стає програмність.

На межі ХІХ—ХХ століть романтичні тенденції в сонатній формі набувають свого розвитку в національних школах:

- в українській музиці в творчості Л.Ревуцького, Б.Лятошинського та інших;
- у російській класичній музиці в творчості О.Скрябіна, С.Рахманінова, І.Стравінського та інших;
- у чеській музиці в творчості А.Дворжака, Б.Сметани;
- у норвезькій музиці в творчості Е.Гріга;
- у фінській музиці в творчості Я.Сібеліуса.

У ХХ ст. романтичну сонатну форму використовували такі композитори як Й.Брамс, К.Сен-Санс, Ц. Франк, Р.Штраус, Г.Малер, С.Прокоф'єв, Д.Кабалевський, Д.Шостакович та інші.

На початку ХХ ст. своєрідних рис жанр сонати отримує у французькій музиці, особливо в творчості К.Дебюссі і М.Равеля, а саме: насичення

імпресіоністичною образністю, оригінальними засобами виразності (використання екзотичних моментів, збагачення ладово-гармонічних засобів).

Отже, романтична сонатна форма, не дивлячись на індивідуальні риси творчості окремих композиторів, мала одну характерну особливість- яскраво виражену експресивність художніх образів, що досягалася шляхом підвищення експресивності тематичного матеріалу. Головною ознакою романтичного стилю є порушення єдності у взаємодії тематизму і структури, гіперболізація одних елементів за рахунок ігнорування інших, особливо логічних.

Перед тим, як приступити до аналізу конкретних творів великої форми та методики їх опанування, пропонуємо план роботи над сонатами.

ПЛАН РОБОТИ НАД СОНАТОЮ

Перший етап. Ознайомлення з твором.

1. Ілюстрація твору:

- а) педагогом;
- б) у грамзаписі.

2. Теоретичний аналіз твору:

а) короткі біографічні дані про автора твору, характерні риси його творчості взагалі та внесок у жанр фортепіанної сонати зокрема; з'ясування історичних умов, за яких було створено даний твір, історія його написання;

б) розбір тематичного матеріалу:

- програвання педагогом основних тем експозиції з подальшим їх аналізом, ілюстрація всієї експозиції;

- аналіз розробки, значення використання в ній тематичного матеріалу експозиції, нових тем та шляхи їх подальшого розвитку;

- програвання основних тем репризи, співставлення їх з музичним матеріалом експозиції;

в) розбір основних розділів сонатної форми в гармонічному плані:

- гармонічні функції головної та побічної партій;
- роль зв'язуючої партії;
- характеристика заключної партії;
- гармонічний аналіз розробки;
- гармонічний аналіз репризи;

г) читка студентом з листа окремих тем, уривків твору на занятті.

3. Самостійна робота студента над експозицією, розробкою, репризою, згідно плану роботи, визначеного у другому пункті першого етапу ознайомлення з музичним твором.

Другий етап. Методичний і виконавський аналіз твору.

1. Фактурні труднощі:

- штрихи;
- артикуляція;
- динаміка;
- аплікатура;
- педалізація.

2. Виконавський аналіз твору:

а) стильові особливості твору:

- характерні для епохи, в якій було створено твір;
- характерні для автора даного твору;

б) прийоми звукодобування;

в) прийоми звуковедення;

г) аналіз технічних труднощів;

д) динамічний план твору:

- прийоми виконання кульмінаційних моментів і загальної кульмінації;
- роль динаміки у формотворенні твору;

е) темброві особливості твору;

є) відповідність і зв'язок засобів музичної виразності із змістом та ідеєю твору;

ж) шляхи засвоєння музичного тексту напам'ять:

- мимовільне запам'ятовування;
- довільне запам'ятовування;

з) праця над твором і доведення його до готовності для виступів на сцені.

Пропонуємо методику роботи над конкретними сонатинами і сонатами за методом поступового ускладнення навчального матеріалу в плані сприймання і виконання.

Одним із нескладних творів цього жанру є А.Діабеллі “Сонатина” (фа мажор) [44, С.91—94].

Сонатина (в італ. “маленька соната”) - невелика і технічно нескладна соната. Вона часто використовується в навчально-педагогічній практиці. Іноді подібні твори мають назву “маленька соната”. Їх перші частини пишуться в лаконічній сонатній формі, а саме: короткий виклад тем, які не набувають суттєвого розвитку; розробка відсутня взагалі або замінюється невеликим зв'язуючим переходом від експозиції до репризи. Раніше така сонатна форма називалася “формою сонатини”, тепер термін “сонатина” в цьому значенні не використовується [30, Стп. 199—200].

Антон Діабеллі (1781-1858) - австрійський нотвидавець і композитор. Викладав у Відні гру на фортепіано і гітарі, для яких писав багато етюдів, сонатин, сонат. Його твори зберегли своє значення і сьогодні.

Образна конкретність тематичного матеріалу сонатини (Фа мажор) А.Діабеллі, вокальність мелодичних інтонацій, виразність і логічність гармонічних послідовностей, стійка повторюваність ритмічних зворотів - ось ті яскраві і потужні піаністам-початківцям засоби музичної виразності, що відповідають прийомам їх фортепіанного викладу. Невелика за обсягом (38