

Гуманітарно-педагогічний коледж
Мукачівського державного університету

Тарновецький І. М.

Методичні аспекти формування творчої індивідуальності студента-баяніста
в роботі над розкриттям художньо-образного змісту музичних творів

Методична розробка

Мукачево 2015/2016

УДК: [37.011.3 – 052:780.647.2]:78(072)

Заслухано та затверджено на засіданні кафедри інструментального та оркестрового виконавства Інституту мистецтв МПУ ім. М. П. Драгоманова.
Протокол № 3 від 28.10. 2015р.

В розробці вказані основні, важливі особливості навчального процесу, розвитку самостійного мислення. А також завдання студента-баяніста в практичній роботі над розкриттям художньо-образного змісту творів. Розвитку творчої індивідуальності студента.

ЗМІСТ

Вступ	4
I. Загальна характеристика процесу роботи баяніста над музичним твором.	6
1.1. Основні завдання в роботі над музичним твором.	7
1.2. Музична форма та її роль в розкритті художнього змісту музичного твору.	9
II. Методичні аспекти формування творчої індивідуальності студента-баяніста.	10
2.1. Індивідуальний підхід до вивчення творів: застосування прийомів і способів роботи.	13
2.2. Ознайомлення з твором.	15
2.3. Розвиток самостійного мислення та формування уміння аналізувати музичні твори.	17
III. Основні завдання баяніста в практичній роботі над розкриттям художньо-образного змісту музичних творів.	18
3.1. Розвиток творчої індивідуальності студента в інтерпретаційному відтворенні художньо-образного змісту твору.	25
Висновки	26
Література	29
Нотні додатки	31

ВСТУП

Кожна людина має необмежені ресурси сприйняття музичного змісту і відповідно здатність до уявлення художнього образу. Проте в педагогічній практиці зустрічається з випадками недосить високого рівня розвиненості "механізму почуттів" студентів. Завдання полягає в тому, щоб виховати музиканта-інтерпретатора, який володів би, по-перше, якісною багатоманітністю почуттів, потрібних для проникнення в ідейно-образний зміст різноманітних за стилями та жанрами творів; по-друге, емоційна енергія виконавця має виявлятися з достатньою силою й переконливістю в технічних прийомах і засобах, "торкнутися" до серця слухача, справити на нього естетичне враження.

У сучасному процесі навчання дедалі більшого визнання дістають теорії, які заохочують активність студентів. Щоб чогось навчитися, студенти повинні бути активними. Спілкуючись з навколишнім світом, вони стикаються з багатьма проблемами. Навчальний момент настає саме тоді, коли студенти самостійно намагаються їх розв'язати; адже ще Песталоцці вказував, що кожен пізнає лише те, що сам пробує зробити.

В основі вимог музичної педагогіки – це необхідність збереження індивідуальності студентів.

Самостійність розглядається як важлива якість особистості, що передбачає оволодіння певними знаннями та навичками з метою творчого вирішення музично-педагогічних завдань і включає в себе потребу в безперервному професійному вдосконаленні.

Формування самостійності – це вироблення свідомого ставлення студента до музичного мистецтва, розширення його кругозору, розвиток художньої індивідуальності, вдосконалення слухової уваги та самоконтролю, а також навчання раціональним методам роботи над музичним твором.

Розвиток його творчих здібностей та активізація процесу мислення. Ці передумови тісно переплітаються, адже будь-який, навіть невеликий прояв творчості, творчої ініціативи передбачає активне мислення.

Тому сьогодні на сучасному етапі розвитку освіти школа потребує педагога-музиканта, який володіє високим рівнем професійних знань і вмінь, широким культурним світоглядом, розвитком художньо-естетичного мислення. У цій сфері спеціаліст повинен уміти виконати грамотно, технічно точно, художньо виразно інструментальні твори, володіти навиками самостійної роботи над музично-виконавським репертуаром, який необхідний йому для майбутньої практичної діяльності.

I. Загальна характеристика процесу роботи баяніста над музичним твором

Надзвичайно важливо в роботі над твором виховувати інтерес до нього, до творчості композитора, а тим самим і до музики взагалі. Наскільки швидко розучуються твори, які подобаються студентам. Іноді, коли вдається підібрати п'єсу, яка чимось особливо подобається студентові, в його обдарованості знаходяться нові сторони. Збудити у навчанні інтерес до роботи – найкращий засіб концентрування його уваги, зміцнити слуховий контроль.

Зацікавленість музикою виникає, коли в класі панує істинно художня атмосфера, коли в класі викладач – справжній музикант, коли він вміє розкрити красоту творів, які розучуються. Навпаки, сирість і безбарвність викладання, формальний підхід до музики вбиває любов та інтерес до неї.

Пробудженню інтересу до занять, до вивчення творів сприяє систематичне розширення музичного кругозору студента – відвідування концертів, розповіді викладача про авторів вивчаючого твору, ознайомлення з іншими творами того самого композитора.

Виховання інтересу ще недостатньо. Необхідно навчати тому, як потрібно працювати, важливо привчати студента самостійно вирішувати поступово виникаючі перед ним художні завдання.

Розвиток навиків самостійної роботи проходить успішно лиш в тому випадку, коли студент розуміє, яку художню ціль переслідують вказівки викладача – запропонована аплікатура, динамічний план. Узагальнення викладача відносно того чи іншого твору, значно краще засвоюються, якщо студенту пропонується самостійно вирішувати різні виконавські завдання.

Дуже часто студент долає лишню і навіть зовсім непотрібну роботу. Наприклад, неуважно розбирає і заучує помилки, він потім витрачає багато часу на їх виправлення. Таких прикладів можна було б привести багато. Всі вони свідчать про те, як непродуктивно використовується час занять і як важливо прикласти максимум зусиль до того, щоб працюючи над вирішенням

того чи іншого завдання, студент не зводив нанівець вивчене раніше. Багато в цьому відношенні залежить і від викладача. Привчаючи студента раціонально працювати над усуненням будь-якого недоліку, над подоланням певних труднощів, він повинен бути подібний лікарю, який лікує хворобу.

Успіху самостійної роботи здебільшого сприяє звичка до самоконтролю. Важливо, щоб студент не тільки вмів слухати особисте виконання, але й знав, що особливо в процесі роботи потребує перевірки. Він повинен ясно уявляти собі, в яких місцях частіше виникають фальшиві ноти, не точності голосоведення, мимовільні та недоречні зміни темпу. Такі місця потребують особливої уваги. Якщо студент звикне у них себе перевіряти, тоді він зможе самостійно, без допомоги викладача, знайти і виправити недоліки свого виконання.

Особливо велику увагу потрібно приділити тому, щоб глибоко проникнути у зміст твору, а потім відтворити його чим більш правдиво. В цьому, а не в перекручуванні задуму композитора повинна проявитися творчість і майстерність студента.

Правдиве відтворення художнього образу повинно спиратися не тільки на текст, але й на емоційне насичення виконання. Гра безжиттєва, не зігріта теплотою особистого, правдивого почуття, не може привабити слухача. Тому необхідно, щоб студент не тільки досконало вивчив твір, але й "внутрішньо" пережив його.

1.1. Основні завдання в роботі над музичним твором

Важливим завданням студента в роботі над музичним твором є виявлення суттєвих рис художнього образу. Ці риси повинні бути розкриті особливо рельєфно, загострено. І при тому настільки природно в такій художній формі, щоб слухачу не здавалось, що вони йому нав'язуються. Створення виконавського образу не мислиться без врахування жанрових особливостей твору, історичної епохи, в якій воно було створено, стилю композитора.

Студентові необхідно вміти не тільки високо художньо виконати твір, що вивчається, а й глибоко, яскраво і дохідливо розкрити його зміст. Необхідність цілеспрямованої роботи щодо активізації самостійного творчого мислення студента-баяніста, яке є опорою його переконань, поглядів і смаків та музичного навчального матеріалу, не викликає заперечень. Достатній рівень розвитку музичного мислення допоможе яскравіше, емоційніше виконати твір, пробудити у студента інтерес до музики, бажання зрозуміти її. Студент повинен уміти змістовно і глибоко проаналізувати музичний твір.

Оскільки мова буде йти про активізацію музичного мислення та формування творчої індивідуальності студентів у класі баяну, слід торкнутися питання про роль розумової діяльності у музичному виконавстві.

Відомо, що музика – найемоційніший вид мистецтва. Її суть полягає в емоційно-образному відображенні дійсності. Музичний образ народжується з чуттєвого пізнання, але будь-який художній образ – це водночас узагальнене відтворення дійсності. Щоб глибоко розкрити його зміст і втілити у виконання потрібен не тільки суттєвий ступінь пізнання, а й активна робота розуму, який аналізує і синтезує музичні враження в художній образ.

Створення художнього образу (на відміну від чистої віртуозності) не можливе без участі інтелекту, без активної розумової діяльності, що забезпечує усвідомленість і художність виконання.

Продуктивному засвоєнню студентом музичного твору, наприклад, сприяє не тільки багатогранне програвання, скільки вміння при кожному повторенні ставити і вирішувати художньо-виконавські завдання, що допомагають розкриттю авторської думки. Для цього необхідні такі знання: історії музики (з метою осмислити стиль, жанр, форму музичного твору); сольфеджіо, гармонії, аналізу музичних форм (щоб точно прослухати музичну тканину твору, зрозуміти її смисловий розвиток).

У свою чергу технічне володіння інструментом і накопичення досвіду виконання музичних творів сприяють розвитку музичного мислення та

художнього смаку студента, створюють базу для його майбутньої музично-освітньої роботи.

1.2. Музична форма та її роль в розкритті художнього змісту музичного твору

Питання музичної форми та її роль в розкритті змісту музичного твору становить окрему сферу педагогічного аналізу.

Спостерігаючи виконання студентами тих чи інших музичних творів можна помітити, що чимало серйозних гріхів у витлумаченні виконуваної музики (наприклад, щодо темпу, ритму, інтонування, динаміки, штрихів, фразування) значною мірою є результатом недостатнього розуміння музичної форми творів, а також недостатнього проникнення в художні закономірності та логіку її розвитку.

Форму музичного твору, характер і засоби розвитку тематичного матеріалу та його ладове і тональне висвітлення вже з самого початку мають бути предметом ретельного музичного осмислення. Складніші для музичного сприймання та вивчення твори вимагають різнобічного аналізу плану їх інтерпретації з використанням як одного з основних моментів розшифрування елементів форми і формотворчих засобів. Особливо це стосується творів циклічної форми та поліфонічного стилю – найскладніші для вивчення та виконання.

У процесі роботи над тим чи іншим твором слід виховувати у своїх студентів виконавське відчуття музичної форми. Тим часом досить буває спрямувати увагу і слухові уявлення студента на структурні та музично-сміслові особливості форми, аби його виконання набуло природнішого, чіткішого характеру.

Говорячи про виконавське осмислення музичної форми, потрібно виходити з того, що саме поняття форми не обмежується її структурою. Воно охоплює також такі компоненти музичної мови як лад, гармонія, мелодія,

поліфонія, метро-ритм, тобто ті засоби, які виявляють форму з погляду її впливу на виконавське розкриття змісту твору.

Разом з тим, не можна забувати й про інший бік виконавського пізнання форми – чуття ясної розчленованості твору та природної пропорційності його частин. Відсутність у студента відчуття пропорційності музичної форми спричиняється до динамічних та темпових порушень, перебільшеного милування окремими деталями, що призводить до руйнування цілого. Але для того, щоб відчуті пропорції, розмірність побудов, тобто композицію, увага має бути спрямована саме на цей бік музики.

Щоб розібратись в будові більш чи менш складного твору, не досить безпосередньо пережити його в цілому. Треба усвідомити зміст і будову його частин; треба розпізнати в них спільне і відмінне, тональний план, емоційну та динамічну "вагомість" кожного уривку. Отже, для того, щоб виконавськи опанувати форму твору, ще не досить її відчуті безпосередньо, потрібно її осмислити та проаналізувати.

Такий розбір-аналіз у роботі поєднує в собі виявлення елементів музичної форми і формотворчих засобів з народженням перших образно-звукових виконавських характеристик.

II. Методичні аспекти формування творчої індивідуальності студента-баяніста

У всі часи людство перебувало в постійному вирі подій, розвивалося і прогресувало. І на кожному етапі суспільство потребувало сильних духом особистостей, які могли б впевнено долати всі перешкоди, знаходити вихід з найскладніших ситуацій. Нині час вимагає все більше активних ініціативних, креативних особистостей з яскраво вираженою творчою індивідуальністю, які можуть нестандартно підходити до вирішення різних проблемних ситуацій.

Проблему творчості і творчої діяльності розглядають багато вчених, зокрема А. Брушлінський, Н. Ваганова, О. Губенко та ін.. Надз проблемою індивідуальності працювали Б. Анаєєв, Я. Пономарьов, В. Мерлін та ін..

Необхідною складовою творчої індивідуальності є творчі здібності, що розглядаються в контексті наступних понять: «здібності», «індивідуальність» та «творчість».

У педагогічному словнику С. Гончаренка здібності розглядаються як стійкі індивідуальні психічні властивості людини, які є необхідною внутрішньою умовою її успішної діяльності. Вони виявляються у тому, як людський індивід навчається, набуває певних знань, умінь і навичок, освоює певні галузі діяльності, включається в творче життя.

Психолог Б. Теплов визначає здібності як індивідуально-психологічні особливості, що відрізняють одну людину від іншої, визначають успішність виконання діяльності або ряду діяльностей, не зводяться до знань, умінь і навичок, але зумовлюють легкість і швидкість навчання нових способів і прийомів діяльності.

Індивідуальність в словнику А. Деркача трактується як інтегральна властивість особистості, сукупність індивідуально-психологічних особливостей, що роблять її унікальною, неповторною, а також як вищий рівень розвитку особистості.

Для розвитку здібностей та індивідуальності необхідна творчість, яка у філософському словнику І. Фролова визначається як процес людської діяльності, що створює якісно нові матеріальні і духовні цінності. Творчість являє собою здатність людини творити нову реальність.

Виходячи з вище визначеного, творчими здібностями можна назвати індивідуальні особливості кожної людини, які сприяють успішній творчій діяльності, здатність її мислити оригінально.

Творчу індивідуальність можна розглядати як сукупність якостей людини, її задатки, здібностей, умінь і навичок, за допомогою яких вона створює щось оригінальне, досі не відоме, по-новому підходить до вирішення будь-яких завдань.

Отже, творчі здібності майбутнього вчителя-музики є необхідною складовою його творчої індивідуальності. Вони розвиваються в процесі розвитку, навчання і виховання, під впливом різних зовнішніх і внутрішніх факторів і формують яскраву творчу індивідуальність. Індивідуальність кожної людини виражається у несхожості на інших, у здатності по-своєму бачити світ, мислити, вирішувати, діяти. Саме в цьому полягає неповторність особистості педагога, який зможе впевнено і чітко діяти в складних ситуаціях, шукати і втілювати нові оригінальні ідеї в життя, відповідаючи вимогам часу.

Індивідуальний підхід до кожного студента – фундаментальний принцип кожної педагогіки. Одні й ті ж цілі можуть бути досягнуті різноманітними шляхами. Тільки у процесі творчої педагогічної роботи, завдяки постійному спостереженню, вивченню студента, педагог знаходить оптимальні у кожному конкретному випадку методи його виховання.

Винятково важлива роль індивідуальної роботи студента вимагає постійної уваги до неї педагога. Жоден педагог не може наперед передбачити усі особливості розвитку студента. Тільки у процесі творчої педагогічної роботи, завдяки постійному спостереженню, педагог знаходить оптимальні у кожному конкретному випадку методи його виховання. Вирішення такого завдання можливе тільки в рамках індивідуальної педагогіки – єдиного творчого підходу до студента. Використання одних і тих же прийомів, способів роботи, незалежно від індивідуальності студента – все це перешкоджає розвитку індивідуальних якостей, позбавляє його творчого самовираження.

Індивідуальний підхід виявляється перш за все у тому, що, вивчаючи студента, педагог спрямовує його увагу на пошук і застосування таких методів роботи, які продиктовані особливостями його характеру, музичними здібностями.

2.1. Індивідуальний підхід до вивчення творів: застосування прийомів і способів роботи.

Одні й ті ж цілі можуть бути досягнуті різноманітними шляхами. Жоден педагог не може наперед передбачити усі особливості розвитку студента. Тільки у процесі творчої роботи, завдяки постійному спостереженню, вивченню студента, педагог знаходить оптимальні у кожному конкретному випадку методи його виховання. Вирішення такого завдання можливе тільки в рамках індивідуальної педагогіки – єдиного творчого підходу до виховання. Використання одних і тих же прийомів, способів роботи незалежно від індивідуальності студента, безальтернативні аплікатури, одноманітність інтерпретації – все це перешкоджає розвитку індивідуальних якостей студента, позбавляє його творчого мислення. Особливості будови виконавського апарату – це і є індивідуальні якості, які відрізняють його одного студента-виконавця від другого, так і загальні, притаманні кожному з них.

Індивідуальні якості визначаються стелінню активності рухового апарату, перспективністю його розвитку. Визначення аплікатури в творах має не аби яке значення. Дуже часто в творах використовується гамоподібні ходи в мелодії. Тому не важко опри ділитися з аплікатурою, яка базується на основі мажорних і мелодичних мінорних гам, і являється основним критерієм, який повинний обов'язково зберігатися. Це сприяє, і може виховати необхідну аплікатурну дисципліну у студента. Якщо рух мелодії гамоподібний, як в творі, наприклад, "Селянський танець " Л.Бетховена (див.додаток2) проставляти аплікатуру не потрібно. Визначити аплікатуру потрібно лиш при виникненні стрибків.

Студенти виконують багато музичних різних творів. Серед них є твори, і щоб розкрити художній задум композитора, проведення мелодичної лінії зв'язано, коли у творі використана гра терціями – в такому випадку без використання великого пальця відтворити їх неможливо. Використання великого пальця безсумнівно збільшує виконавські можливості студента, дозволяє значно розширити репертуар.

Важливим фактором в розкритті художнього змісту творів являються різні прийоми звуковидобування і володіння студентом ними. Вони надають звучанню інструмента (баяна) різний характер : зв'язаність (легато), чітку підкресленість (нон легато), відривність звучання (стакато). Як відомо ступінь зв'язаності звучання виражають три основні категорії: легато, нон легато, стакато. Вона диктується будовою музичної тканини. Так, частіше всього короткі звуки більше поєднуються з наступними довгими, чим з попередніми. (див. додаток 2).

Індивідуальний підхід у застосуванні прийомів і способів роботи необхідний перш за все у тому, що універсальних прийомів, які однаково працюють на всіх студентів, немає. Будь який прийом може завдати шкоди, якщо він з яких-небудь причин не узгоджується з отриманими раніше навичками, якщо не враховуються психофізіологічні особливості у студента. Шкоду може завдати не лише сам прийом, але і способи його використання. Несумісні, наприклад, скутість і часте використання щільного туше; загальмованість мислення, сповільнена рухова реакція і форсування темпів; вимога виразної гри і відсутність відповідних технічних навичок.

Тому педагогу потрібно підібрати такі прийоми і способи роботи, які можуть відповідати індивідуальності даного студента.

Існує багато способів і прийомів роботи. Вони залежать від характеру завдань, що вирішуються:

- до *першої групи* можна віднести прийоми роботи, що веде до спрощення виконання: сповільнений темп, гра кожною рукою окремо, відокремлення окремих елементів фактури, гра невеликих епізодів з подальшим їх об'єднанням. Усі ці прийоми складаються за принципом – від складного до простого.

- у *другу групу* можна включити прийоми і способи роботи, що ускладнюють виконавське завдання: збільшення кількості повторів важких вправ, епізодів, пасажів, штучне ускладнення умов – більш рухомий темп (відносно потрібного), транспонування, ускладнення фактури. Основна мета цих прийомів – створення технічного запасу, розвиток витривалості, стабільності, упевненості і активності виконання, технічних навичок.

- але є *додаткові прийоми і способи роботи*, до яких слід віднести: заняття без інструмента, аналітичну роботу по фактурному, структурному аналізах, комплекс прийомів, що застосовується для гри по пам'яті, прийоми, використовувані для розвитку слухового сприйняття та уявлень.

Індивідуальний підхід виявляється перш за все у тому, що вивчаючи студента, потрібно спрямувати всю увагу на пошук засвоєння таких методів роботи, які продиктовані особливостями його характеру, музичними здібностями. Досвідчений педагог досить швидко відбирає з величезного арсеналу прийомів і способів роботи ті, які можуть відповідати індивідуальності даного студента. Проте і він вимушений якийсь час експериментувати, пропонуючи студенту випробувати у своїх заняттях декілька прийомів, способів.

2.2. Ознайомлення з твором

Викладач пояснює форму, зміст, характерні особливості (тональність, метро-ритмічну структуру, динаміку) п'єси, розказує короткі відомості про композитора і його творчість, малює план і способи роботи над твором. На

першій стадії навчання, коли студент ще немає добрих навиків і практики читки нот з листа, і не може самостійно зіграти п'єсу грамотно, викладач сам виконує її.

До початку детального вивчення необхідно уважно ознайомитися з твором в загальних рисах, щоб скласти собі уяву про зміст і характер музики, способах її розучування. Перед розбором п'єси потрібно перевірити, чи зрозумілі для студента музичні терміни, умовні позначення, авторські ремарки.

Перед початком опрацювання музичного твору студенту необхідно привчити себе уважно вслухатися в емоційний зміст мелодії й ритму. Слід осмислити почуття при відтворенні п'єси у виконанні викладача, стежити за нотним текстом, а потім намагатися "почути" цей нотний текст, його звукообрази "внутрішнім слухом", шляхом внутрішнього співу.

Внутрішній спів - "маяк" для формування правильних виконавських рухів у процесі роботи над твором. Характер прослуховуваної внутрішнім слухом мелодії й ритму підказують студентові прийоми відповідних ігрових рухів пальців, міха. Слід також вправлятися без допомоги інструмента, уявляючи раціональні рухи відповідно відтворювані й внутрішнім слухом мелодії.

Під час програвання твору, який грається від початку до кінця в повільному темпі – таким чином студент буде мати уяву в загальних рисах про п'єсу. Допомога викладача може виразитися у формі програвання п'єси – показу її. Але краще щоб студент розучував її самостійно.

Початкове ознайомлення з твором, крім безпосереднього ознайомлення, сприяє отриманню відповідної уяви про характер і побудову п'єси, визначення приблизного плану інтерпретації, початкового виконавського задуму.

2.3. Розвиток самостійного мислення та формування уміння аналізувати музичні твори.

Вміння студента аналізувати свої дії, самостійно думати, усвідомлюючи сенс своїх дій, їх результат, - найбільш трудомісткий процес, що вимагає постійних спільних зусиль і викладача, і студента.

У практичній роботі самостійність мислення, здатність до самоаналізу передбачають безперервну лінію спостережень, роздумів, пошуків, експериментів. Аналіз свого виконання здатне провести навіть студент першокурсник, якщо викладач цілеспрямовано працює в цьому напрямку. Пояснюючи завдання і можливі шляхи його виконання, викладач повинен переконатися, що завдання студент зрозумів. Для цього можна саме на уроці попросити у нього виконати задане додому, нехай і з зупинками. Після виконаної вдома роботи, на наступному уроці, студент першим аналізує власне виконання. У своєму аналізі він виходить з вимог, що ставить до його гри педагог. Деякі з них довготривалі: якість навичок, грамотна робота з текстом, свобода, легкість, точність гри, музикальність виконання і т. д. Крім того студент повинен не без допомоги педагога, знайти і виправити текстові неточності, скорегувати невірно вибрані технічні прийоми і засоби виразності, визначити труднощі в освоєнні якого-небудь епізоду, пасажу. Якщо студент звикає до того, що він перший робить оцінку своєї гри, то з часом його активність і уміння аналізувати свої дії стають дієвим чинником в організації ним своєї роботи.

Здатність аналізувати, самостійно мислити у повній мірі необхідно як у сфері технічного розвитку, так і при вирішенні художніх завдань. Закономірності різних стилів, жанрів, напрямків, естетика звучання, форма, структурна будова твору, художній зміст, вибір відповідних виражальних засобів, особливості фактурного викладу – усе це повинно бути не тільки відчутне, але і в багато в чому вивчене, усвідомлене, глибоко і детально проаналізоване. Як писав Р. Нейгауз: «Той, хто лише переживає мистецтво

залишитися назавжди лише любителем; хто тільки роздумує про нього, буде дослідником-музикознавцем; виконавцеві необхідний синтез... живого сприйняття і міркування.

Самостійність розглядається як важлива якість особистості, що передбачає оволодіння певними знаннями та навичками з метою творчого вирішення музично педагогічних завдань і включає в себе потребу в безперервному професійному вдосконаленні.

Формування самостійності – це вироблення свідомого ставлення студента до музичного мистецтва, розширення його кругозору, розвиток художньої індивідуальності, вдосконалення слухової уваги та самоконтролю, а також навчання раціональним методам роботи над музичним твором.

Успіх самостійної роботи здебільшого сприяє звичка до самоконтролю. Важливо, щоб студент не тільки вмів слухати особисте виконання, але й знав що особливо в процесі роботи потребує перевірки. Він повинен ясно уявляти собі, в яких місцях частіше виникають фальшиві ноти, неточності голосоведіння, мимовільні та недоречні зміни темпу. Такі місця потребують особливої уваги. Якщо студент звикне у них себе перевіряти, тоді він зможе самостійно, без допомоги викладача, знайти і виправити недоліки свого виконання.

Особливу увагу необхідно приділити тому, щоб глибоко проникнути у зміст твору, а потім відтворити його чим більш правдиво.

III. Основні завдання баяніста в практичній роботі над розкриттям художньо-образного змісту музичних творів.

Правдиве відтворення художнього образу повинно спиратися не тільки на текст, але й на емоційне насичення виконання. Гра безжиттєва, не зігріта теплотою особистого, правдивого почуття, не може привабити слухача. Тому

необхідно, щоб студент не тільки досконало вивчив твір, але й «внутрішньо» пережив його.

Важливим завданням студента-баяніста в роботі над музичним твором є виявлення суттєвих рис художнього образу. Ці риси повинні бути розкриті особливо рельєфно, загострено. І при тому настільки природно в такій художній формі, щоб слухачу не здавалось, що вони йому нав'язуються. Створення виконавського образу не мислиться без врахування жанрових особливостей твору, історичної епохи, в якій воно було створено, стилю композитора.

Найбільш відповідальна, складна й довготривала робота – це робота над музичним твором, розкриттям його художньо-образного змісту. Визначивши зміст роботи над твором в контексті його технічного опанування, не доцільно ізолювати цю роботу від художньо-змістовної сторони твору. При ознайомленні з твором студент-виконавець накреслює в загальних рисах художні цілі і засоби їх технічного втілення. У свідомості студента весь час повинно бути уявлення про те, як повинен звучати твір, які виражальні засоби будуть найбільш органічними для даної музики. І не дивлячись на те, що прямий шлях до реалізації художнього задуму не завжди найкоротший, там, де результату можна досягнути без допоміжних засобів, прийомів, нерідко зовсім віддалених від кінцевої мети звучання, слід йти *музичним* шляхом.

Які ж напрямки роботи щодо розкриття художнього змісту твору можуть привернути увагу студента? Слід зазначити на те, що наявність створеної ним цілісної художньої концепції твору, який розглядається, хоча б у загальних рисах, повинна направляти всю художню і технічну роботу у русло, яке б відповідало уявленням, що виникли. Вся робота над вивченням твору і його художнього змісту пов'язана з вивченням окремих місць, епізодів, розділів. І тому збереження уявлення про цілісне звучання твору у поєднанні з детальним знанням її складових, дозволяє студентові зрозуміти

всі найважливіші особливості її побудови, поєднати конкретне і загальне в одне ціле.

Перехід від загального виконавського задуму до конкретного, глибокого вивчення елементів і деталей, які складають музичне полотно твору, який наближає студента до конкретизації образного змісту його, до роботи над технічно-складними моментами, до пошуку і вибору музичної виразності.

Якщо кожен епізод, фраза мисляться в контексті всього твору, то і робота над ними у плані виразності гри не буде набувати ізольованого характеру. Потрібно працювати над твором в повільному темпі, уважно вслуховуючись в артикуляцію кожного звука, добиваючись потрібного характеру звучання, фразування, відтворювати штрихи.

Визначивши зміст роботи над твором як його технічне освоєння, ми не повинні ізолювати, відокремити цю роботу від художньо-змістовної сторони твору. Уже при ознайомленні з твором студент намічає в загальних рисах художні цілі і засоби їх технічного втілення. У його свідомості весь час повинно бути присутнє уявлення про те, як має звучати п'єса, які виражальні засоби будуть найбільш прийнятні для даної музики. І не дивлячись на те, що прямий шлях до реалізації художнього задуму не завжди найкоротший, там, де результату можна досягнути без допоміжних засобів, прийомів, нерідко віддалених від кінцевої мети звучання, слід йти цим, більш "музичним" шляхом.

Після глибокого ознайомлення з п'єсою і її аналізом необхідно її повністю заграти від початку до кінця. Над твором потрібно працювати в повільному темпі, уважно вслуховуючись в артикуляцію кожного звука, добиваючись потрібного характеру звучання, фразування, відтворювати штрихи і частково динаміку. Багаторазове програвання складних уривків твору дає можливість побачити неправильну гру студента. Потрібно навчити студента уважно слухати, виявляти недоліки і причини їх виникнення. Цього

можна добитися, якщо програвання буде проходити під постійним контролем слуху і свідомості.

Виявивши причину складних моментів, причину помилок, потрібно знайти і вибрати методу їх виправлення, акцентувати їх увагу на тих місцях, над якими потрібно працювати. В таких випадках краще всього працювати над окремими складними будовами, виділивши їх із загального тексту, проробляючи кожну фразу. Якщо не виходить, в такому випадку це місце потрібно поділити ще на більш маленькі частини, а після того з'єднати. Досить корисно переключатися на виконання всього твору:

- по-перше, щоби деталі не відволікали від головної цілі – розкриття художнього змісту твору;
- по-друге, щоби визначити окремі місця п'єси, так звану кульмінацію музичного розвитку, і перш за все – центральну, яка дозволить зберегти почуття цілого в роботі над частинами твору;
- по-третє, як зумів студент відпрацювати складні місця шляхом багаторазового програвання окремих моментів, деталей, на метро-ритм, дихання, стан і т.д.

Кожне програвання твору в майбутньому, повинно відрізнятись від попереднього. Потрібно уважно відноситися до деталей, розглядати кожен елемент музичної тканини як живу клітину організму, яка має вплив на його функціонування.

Якщо кожен епізод, фраза, розділ мислиться в контексті всього твору тоді і робота над ними у плані виразності вимови не носитиме ізольованого характеру. Уважно вслухаючись в інтонаційний лад мелодійних ліній, визначаючи особливості драматургії, характер руху – студент веде пошук таких виражальних, технічних засобів, які дозволять йому адекватно реалізувати своє чуття. Якщо в даному випадку немає ясності, уявлення про

те, як повинна звучати та або інша фраза побудова, весь твір, то вибір технічних засобів носитиме формальний характер.

Основна увага повинна бути сконцентрована і в великій мірі приділена мелодичній і ритмічній стороні.

Любі технічні місця і пасажі, які виконуються, як правило в повільному темпі, повинні прослуховуватися мелодично, розглядатися як вид мелодичного руху. Люба побудова і злиття звуків повинні виконуватися як мелодія.

Поряд з мелодією велике значення має ритм. Із практики викладання відомо, що навіть студенти з доброю підготовкою часто порушують ритмічність виконання.

Причин багато, тому в цій області робота має надзвичайно широкий аспект. Найскладніше в ритмічному відношенні є відтворення ритмічно-складного нотного тексту. При грі довгих звуків або різних видів пунктирного ритму (ноти з крапкою) тривалості не цілком витримуються; при переходах з однієї ритмічної фігури на другу або при грі ритмічних побудов з паузами, коли вони важко вираховуються, студент губить правильне співвідношення метро-ритму; при виконанні синкоп проходить, як правило, неправильний рахунок. Тому викладач повинен виховувати у студента почуття ритму, привчати уважно слухати себе, відраховуючи метричні долі такту.

Ритм в музичному творі не здійснюється окремо від мелодії, тому робота над ритмікою, точним проведенням мелодії і якісним звуком, фразування повинні здійснюватись одночасно. (див. додаток 2)

Наприклад у творі "Їхав козак за Дунай". (див.додаток 4). Велике значення має проведення основної теми твору у правій руці, у верхньому голосі. Студенту потрібно в п'есі так заграти варіацію, щоб уявно (на слуху)

залишалась тема восьми тривалостями, а тридцятьдругими залишились тільки прикрасою, доповненням. В цьому випадку аплікатура відіграє особливу роль. Бажано порекомендувати студенту грати мелодію (тему), а викладачу – варіацію. Проведення мелодії студентом повинно гратися на "forte", акцентуючи кожну ноту, а варіація у виконанні викладача - на "piano" і навпаки.(див. додаток 4).

Буває так, що п'єса технічно майже засвоєна, лише декілька місць, а може тільки одне залишилось не допрацьованим – це не дозволяє завершити роботу. Але проходить час, посилена робота над важким місцем так і не дає задовільного результату. В такому випадку у студента може виникнути відчуття боязні, невпевненості в собі, наслідки якого не тільки для даної п'єси, але й для самого виконавця можуть бути вкрай негативними.

Раціональний підхід може багато в чому допомогти в успішному освоєнні важких місць. Суть полягає в наступних положеннях:

- Доцільно починати технічне освоєння п'єси з важких місць – це дозволить приділити їм більше уваги й часу.
- Попередній аналіз характеру проблеми, планування шляхів її подолання, вибір необхідних прийомів і способів гри – все це студент робить за допомогою викладача.
- Створення вправ і гра їх на основі характерних елементів проблеми, яка трапилася (корисно пограти подібні вправи ще до початку освоєння п'єси, це дозволить скоротити час роботи над нею, поліпшить якість виконання). Залежно від вирішуваних завдань, вправи можуть як спрощувати, так і ускладнювати труднощі.
- Пошук індивідуальних шляхів вирішення проблеми. Нерідко успіх досягається за допомогою незначних змін, наприклад, положення руки, невеликих зміщень корпусу виконавця, змін в технічному групуванні,

акцентуванні. Знайти вдале рішення в подібних випадках можна лише на індивідуальній основі.

- Педагог повинен так побудувати роботу, щоб уникнути того, що може призвести до боязні студентом важких місць.

- Часто буває так, що важке місце вивчене, але тільки в ізольованому, окремому вигляді, в контексті ж великих розділів або всієї п'єси повністю воно не вдається. Відбувається психологічне навантаження – його зайва напруга може виникнути ще до важкого місця. Якщо її не вдається зняти, то навіть добре вивчене місце може не вдатися. Тому виконання важких місць мусить бути в контексті великих розділів, всієї п'єси, з метою перевірки психологічного і фізичного навантаження і пошуку таких режимів її розподілу, які б дозволили створити сприятливі умови для виконання як усієї п'єси, так і епізодів, де навантаження на студента-виконавця особливо велике.

Запас міцності потрібен студенту-виконавцеві і всіх важких місцях. Епізод, який звучить на межі можливого (швидкість, засоби виразності), не тільки створює нервозність у виконавця, але й негативно відбивається на якості гри. Запас міцності потрібний також для того, щоб студент-виконавець навіть не в кращому фізичному і психологічному стані зміг зберегти хороший рівень виконання.

Кінцева і основна ціль роботи над твором - вникнути в його зміст. Виконання повинно відповідати авторському тексту і стилю, бути натуральним, емоційним і постаратися виконавцеві розкрити всі риси художньо-образного змісту твору.

3.1. Розвиток творчої індивідуальності студента в інтерпретаційному відтворенні художньо-образного змісту твору.

Після того, як п'єса детально опрацьована, засвоєна технічно і вивчена напам'ять, варто більшу увагу приділити охопленню твору в цілому – закріпити зв'язок частин, продумати інтерпретацію відтворення художньої ідеї.

Важливого значення набуває робота над єдністю твору. При цьому викладач використовує творчі індивідуальності студента. При програванні твору повинно відбуватися не тільки в темпі, але й з повною душевною віддачею та відповідними емоціями, наче на концерті в присутності уявних глядачів.

При виконанні твору в цілому і напам'ять перевіряється якість загальномузичної підготовки студента. Якщо виникає зрив, зупинка, в цьому обвинувачують пам'ять, хоч головною причиною є недосконалість техніки виконання. В більшості випадків виконання твору в цілому і напам'ять зв'язано з підготовкою до заліку, екзамену, виступу на концерті. З самого початку навчання у студента потрібно виховувати бажання гри на публіці, пояснення значення і відповідальності виконання на сцені.

Досягнення поставленої мети включає в себе вироблення навиків саморегуляції в умовах концертного або естрадного виконання, розвиток здібностей інтерпретації твору, що виконується.

ВИСНОВКИ

Кожна людина має необмежені ресурси сприйняття музичного змісту і відповідно здатність до уявлення художнього образу. Проте в педагогічній практиці зустрічається з випадками не досить високого рівня розвитку «механізму почуттів» студента. Завдання полягає в тому, щоб виховати музиканта-інтерпретатора, який володів би, по-перше, якісною різноманітністю почуттів, потрібних для проникнення в ідейно-образний зміст різноманітних за стилями та жанрами творів; по-друге, емоційна енергія виконавця має виявлятися з достатньою силою й переконливістю в технічних прийомах і засобах, «торкнутися» до серця слухача, справити на нього естетичне враження.

Формування творчої індивідуальності баяніста-виконавця повинне спиратися на глибокі знання психо-фізіологічних закономірностей, що лежать в основі майстерності. За період навчання студенту необхідно засвоїти й творчо переосмислити науково-методичні праці з теорії та естетики музично-виконавського мистецтва – як баянного, так і суміжних інструментальних галузей.

Не можна забувати й про вимоги до навчального репертуару. Головними з них вважаються мистецька якість, відповідність методичним завданням розвитку індивідуальності даного виконавця, технічна й художня доступність, але й достатня складність, здатна забезпечити зростання професіоналізму фахівця.

Правдиве відтворення художнього образу повинно спиратися не тільки на текст, але й на емоційне насичення виконання. Гра безжиттєва, не зігріта теплотою особистого, правдивого почуття, не може привабити слухача. Тому необхідно, щоб студент не тільки досконало вивчив твір, але й «внутрішньо» пережив його.

Важливим завданням студента-баяніста в роботі над музичним твором є виявлення суттєвих рис художнього образу. Ці риси повинні бути розкриті особливо рельєфно, загострено. І при тому настільки природно в такій художній формі, щоб слухачу не здавалось, що вони йому нав'язуються. Створення виконавського образу не мислиться без врахування жанрових особливостей твору, історичної епохи, в якій воно було створено, стилю композитора.

Сама відповідальна, складна і довготривала робота – це робота над музичним твором, розкриттям його художнього змісту. Визначивши зміст роботи над твором як його технічне освоєння, ми не можемо, не повинні ізолювати цю роботу від художньо-змістовної сторони твору. При ознайомленні з твором студент-виконавець накреслює в загальних рисах художні цілі і засоби їх технічного втілення. У свідомості студента весь час повинно бути уявлення про те, як повинен звучати твір, які виражальні засоби будуть найбільш органічними для даної музики. І не дивлячись на те, що прямий шлях до реалізації художнього задуму не завжди найкоротший, там, де результату можна досягнути без допоміжних засобів, прийомів, нерідко зовсім віддалених від кінцевої мети звучання, слід йти *музичним шляхом*.

Індивідуальний підхід до кожного учня – фундаментальний принцип кожної педагогіки. Одні й ті ж цілі можуть бути досягнуті різноманітними шляхами. Тільки у процесі творчої педагогічної роботи, завдяки постійному спостереженню, вивченню студента, педагог знаходить оптимальні у кожному конкретному випадку методи його виховання.

Індивідуальний підхід виявляється перш за все у тому, що навчаючи студента, потрібно спрямувати всю увагу на пошук засвоєння таких методів роботи, які продиктовані особливостями його характеру, музичними здібностями. Досвідчений педагог досить швидко відбирає з величезного арсеналу прийомів і способів роботи ті, які можуть відповідати

індивідуальності даного студента. Проте і він вимушений якийсь час експериментувати, пропонуючи студенту випробувати у своїх заняттях декілька прийомів, способів.

Вміння студента аналізувати свої дії, самостійно думати, усвідомлюючи сенс своїх дій, їх результат, - найбільш трудомісткий процес, що вимагає постійних спільних зусиль і викладача, і студента.

Самостійність розглядається як важлива якість особистості, що передбачає оволодіння певними знаннями та навичками з метою творчого вирішення музично педагогічних завдань і включає в себе потребу в безперервному професійному вдосконаленні.

Формування самостійності – це вироблення свідомого ставлення студента до музичного мистецтва, розширення його кругозору, розвиток художньої індивідуальності, вдосконалення слухової уваги та самоконтролю, а також навчання раціональним методам роботи над музичним твором.

Слід відмітити, що цілеспрямована праця, наповнена змістом, ініціативою, творчою уявою, дозволить студенту досягти всебічного розвитку техніки, яка, в свою чергу, дозволить спрямувати всю увагу на найбільш важливе в музичному мистецтві – виявлення ідейно-образного художнього змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акимов Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю.Т. Акимов. – М.: Советский композитор, 1980. – 110 с.
2. Акимов Ю.Т. Фразировка баяниста / Ю.Т. Акимов // Баян и баянисты. Вып.2. – М.: Советский композитор, 1974. – с. 69 – 102.
3. Алексеев И.Д. Методика преподавания игры на баяне / И.Д. Алексеев. – М.: Музгиз, 1961. – 156 с.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Асафьев Б.В. Избранные труды. – т.5. – М., 1957.
5. Басурмаов А.П. Справочник баяниста / А.П. Басурманов. – М.: Советский композитор, 1987. – 424 с.
6. Власов В.И. Способы исполнения штрихов на баяне / Виктор Власов.- Одесса: 1980. – 24 с.
7. Гвоздев П.А. Принципы образования звука на баяне и его извлечения / П.А. Гвоздев // Баян и баянисты. Вып.1. – М.: 1970. – с. 24 – 76.
8. Гинзбург Л.А. О работе над музыкальным произведением // Л.А. Гинзбург. – М.: Музыка, 1968. – с. 65 – 66.
9. Гольденвейзер А.О. Об исполнительстве / А.О. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства: Сборник статей. Вып.1. – М.: Музыка, 1965. – с. 35 – 74.
10. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / М.А. Давидов. – К.: Музична Україна, 2004. – 290 с.
11. Давидов М.А. Школа виконавської майстерності баяніста / М.А. Давидов. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 1998. – 112 с.
12. Князев В.Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста / В.Ф. Князев. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2011. – 215 с.

13. Колесов Л.И. Содержание и форма работы баяниста над музыкальным произведением / Л.И. Колесов // Баян и баянисты. Вып.4. – М.: Советский композитор, 1978. – с. 13 – 32.
14. Липс Ф.Р. Искусство игры на баяне / Ф.Р. Липс. – М.: Музыка, 1985. – 158 с.
15. Мильштейн Я.И. К.Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики / Я.И. Мильштейн // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.1. – М., 1965. – с. 5 – 10.
16. Оберюхин М.Д. Проблемы исполнительства на баяне / М.Д. Оберюхин. – М.: Музыка, 1989. – 95 с.
17. Онегин А.Е. Работа над репертуаром / А.Е. Онегин // Баян и баянисты. Вып.2. – М.: Советский композитор, 1974. – с. 102 – 129.

НОТНІ ДОДАТКИ

170 И. С. БАХ · МЕНУЭТ Moderato (Умеренно)

148 3085

127 Л. БЕТХОВЕН · КРЕСТЬЯНСКИЙ ТАНЕЦ Allegro (Скоро)

7* 3085 99

Ой Марічко, чичері

укр. нар. пісня

обр. І.Тарновецького

♩ = 80

armonium

4 *accel.*

7 *rit.* 1

10

13

2
16

Ой Марічко, чичері

19

22

M 7 M M M

5

7 M 7 M 7

M 7 M 7 M 7

B B

Detailed description: This is a piano accompaniment score for the Ukrainian folk song 'Ой Марічко, чичері'. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 16-18) features a melody in the treble and a bass line with chords marked 'M' and '7'. The second system (measures 19-21) continues the melody and bass line, with a '2' above the second measure of the treble staff. The third system (measures 22-24) concludes the piece with a final melodic phrase and bass line, marked with 'M', '7', and 'B' (Basso continuo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the treble staff and 1-5 on the bass staff.

armonium

Musical score for Armonium, measures 1-13. The score is written in 2/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 1, 4, 7, 10, and 13 are indicated at the start of their respective systems. Fingerings (5, 3, 4) and articulation (accents) are present in the right hand. Chord markings 'M' and '7' are placed above the bass staff, and 'B' is placed below it. The key signature has one sharp (F#).

2
16

M 7 M 7 M 7

4

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a sharp sign in measure 17. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Chords are labeled 'M' and '7'. A fingering '4' is indicated in measure 17.

19

M 7 M 7 M 7

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. The right hand continues the melodic line. The left hand has chords and single notes. Chords are labeled 'M' and '7'.

22

M 7 Б Б Б М

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24. The right hand continues the melodic line. The left hand has chords and single notes. Chords are labeled 'M', '7', and 'Б'. The system ends with a double bar line.

rit.

5

armonium

Musical notation for measures 1-3 of the armonium part. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 contains a quarter note F#4 in the treble clef and a whole note F3 in the bass clef. Measure 2 contains a whole rest in the treble clef and a quarter note G3 in the bass clef. Measure 3 contains a whole rest in the treble clef and a quarter note A3 in the bass clef.

Musical notation for measures 4-6. Measure 4: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 5: Treble clef has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4. Measure 6: Treble clef has a quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6. Bass clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Chords in measures 5 and 6 are marked with 'M'.

Musical notation for measures 7-9. Measure 7: Treble clef has a quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5. Bass clef has a quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Chord marked with 'M'. Measure 8: Treble clef has a quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6. Bass clef has a quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Chord marked with 'M'. Measure 9: Treble clef has a quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6. Bass clef has a quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4. Chord marked with '7'.

Musical notation for measures 10-12. Measure 10: Treble clef has a quarter note C7, quarter note D7, quarter note E7, quarter note F7. Bass clef has a quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4. Chord marked with 'M'. Measure 11: Treble clef has a quarter note G7, quarter note A7, quarter note B7, quarter note C8. Bass clef has a quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Chord marked with '7'. Measure 12: Treble clef has a quarter note D8, quarter note E8, quarter note F8, quarter note G8. Bass clef has a quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4. Chords marked with 'Б'.

Musical notation for measures 13-15. Measure 13: Treble clef has a quarter note A8, quarter note B8, quarter note C9, quarter note D9. Bass clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Chord marked with '7'. Measure 14: Treble clef has a quarter note E9, quarter note F9, quarter note G9, quarter note A9. Bass clef has a quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 15: Treble clef has a quarter note B9, quarter note C10, quarter note D10, quarter note E10. Bass clef has a quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5.

ІХАВ КОЗАК ЗА ДУНАИ

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The first system begins with a *mf* dynamic and includes fingerings like 2 1, 4 3 2, and 2 1. The second system features a *M* marking and fingerings such as 2 1, 3 2 1, and 4 3 2. The third system includes a *f* dynamic and fingerings like 4 3 2, 2 1, and 4 3 2. The fourth system has a *M* marking and fingerings such as 3 2 1, 4 3 2, and 3 2 1. The fifth system starts with a *mf* dynamic and includes fingerings like 3 2 1, 4 3 2, and 3 2 1. The score concludes with a final chord in the bass clef.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *M* (mezzo) and *B* (forte).

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has chords and moving lines. Fingerings and dynamics like *M* and *B* are present.

Third system of musical notation. The right hand has dense sixteenth-note passages. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Fingerings and dynamics like *M* and *B* are present.

Fourth system of musical notation. The right hand features complex melodic lines with slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte) and *M*.

Fifth system of musical notation. The right hand has dense sixteenth-note passages. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *M* and *B*.



МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

89600, м. Мукачево, вул. Ужгородська, 26

тел./факс +380-3131-21109

Веб-сайт університету: www.msu.edu.ua

E-mail: info@msu.edu.ua, pr@mail.msu.edu.ua

Веб-сайт Інституційного репозитарію Наукової бібліотеки МДУ: <http://dspace.msu.edu.ua:8080>

Веб-сайт Наукової бібліотеки МДУ: <http://msu.edu.ua/library/>