

**ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД
«ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО»**

Факультет музичної та хореографічної освіти

Кафедра музично-інструментальної підготовки

Горожанкіна О. Ю.

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
щодо самостійної роботи з дисципліни «Курс виконавської
майстерності (фортепіано)» для здобувачів другого
(магістерського) рівня вищої освіти галузі знань
01 Освіта/Педагогіка та 02 Культура і мистецтво**

ОПП: Середня освіта (Музичне мистецтво)

Спеціальність: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

ОПП : Музичне мистецтво

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Рівень вищої освіти: другий (магістерський)

Одеса- 2021

УДК: 371.214.114+78.087.5+681.823

Г-70

Рекомендовано до друку Вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», (протокол № від 2021 року).

Горожанкіна О. Ю. «Методичні рекомендації щодо самостійної роботи з дисципліни «Курс виконавської майстерності (фортепіано)» для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти галузі знань 01Освіта/Педагогіка та 02 Культура і мистецтво. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2021. – с.

Рецензенти:

Шевченко Т. І., канд. пед. наук, професор, зав. кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Білова Н. К., канд. пед. наук, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки ПНПУ імені К. Д. Ушинського.

Методичні рекомендації спрямовані на опанування навчальної програми з дисципліни «Курс виконавської майстерності (фортепіано)» здобувачами другого (магістерського) рівня вищої освіти галузі знань 01Освіта/Педагогіка та 02 Культура і мистецтво. Акцентовано увагу на методичних й практичних аспектах проблеми формування виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі оволодіння інструментально-виконавськими компетенціями, необхідними для виконання фортепіанних творів віртуозного характеру. Методичні рекомендації містять зміст практичних занять, відповідні методи та вправи щодо їх виконання.

© Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського

© О. Горожанкіна,

ЗМІСТ

Передмова.....	4
1. Сутність поняття «виконавська майстерність» у контексті підготовки майбутніх учителів музики.....	5
2. Особливості формування виконавської майстерності студентів в процесі роботи над віртуозними творами.....	8
3. Методичні рекомендації щодо самостійної роботи над віртуозними творами.....	13
4. Контрольні запитання та критерії оцінки студентів щодо виконання віртуозних творів.....	32
Використана література	33
Рекомендована література.....	34
Інформаційні ресурси.....	35

ПЕРЕДМОВА

Сьогодні однією з актуальних проблем, які поставила держава перед педагогікою вищої школи є вдосконалення всієї системи підготовки майбутніх учителів, здатних до постійного творчого розвитку в умовах Нової української школи, самовдосконалення та жорстокої конкуренції на ринку праці. Ключовим аспектом соціального, культурологічного й педагогічного значення в процесі підготовки сучасних фахівців є підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва, рівень виконавської майстерності яких значним чином впливає на формування художньо-естетичної культури сучасної молоді. Виконавська діяльність вчителя музичного мистецтва є важливою складовою його педагогічної діяльності як у загальноосвітній школі так і в позашкільних закладах освіти, оскільки відтворення музики, вміння донести до слухацької аудиторії її зміст виступає необхідним компонентом в процесі проведення уроків і позакласних занять. Не викликає сумнівів, що високий рівень «живого» виконання вчителем твору музичного мистецтва створює незабутню атмосферу духовного спілкування, сприяє збудженню емоційних почуттів дитини, її емоційно-чуттєвих вражень, які вона здатна запам'ятати і пронести все життя. І таке спілкування не зможуть замінити будь-які комп'ютерні технології. З огляду на це, проблеми формування виконавської майстерності майбутніх вчителів музичного мистецтва не втрачають своєї актуальності, не зважаючи на наявність низки наукових досліджень (А. Береза, М. Давидов, Л. Гусейнова, Л. Лабінцева, І. Мостова, Г. Ніколаї, Ю. Некрасов, Г. Падалка, Г. Саїк, Ю. Цагареллі, В. Федоришин та ін.).

Методичні рекомендації спрямовані на допомогу здобувачам вищої освіти другого (магістерського) рівня ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво), спеціальність: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво); ОПП Музичне мистецтво, спеціальність: 025 Музичне мистецтво та розроблено з

метою формування виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі оволодіння ними інструментально-виконавськими компетенціями, що є необхідними для виконання фортепіанних творів віртуозного характеру.

Відповідно до мети було визначено наступні завдання:

- з'ясування сутності поняття «виконавська майстерність майбутніх вчителів музичного мистецтва»;
- усвідомлення значення роботи над віртуозними творами, зокрема етюдами, що зорієнтовані на розвиток фортепіанної техніки студентів;
- розширення наукових знань, практичних вмінь та навичок в здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня, які забезпечують успішне оволодіння виконавською майстерністю в процесі роботи над віртуозним фортепіанним твором.

Очікувані результати. Запропоновані методичні рекомендації дають можливість здобувачам другого (магістерського) рівня вищої освіти значно підвищити рівень власної виконавської майстерності, що є запорукою ефективної наступної фахової діяльності в галузі музичної педагогіки.

1. Сутність поняття «виконавська майстерність» у контексті підготовки майбутніх учителів музики

Педагогічною наукою процес формування виконавської майстерності вважається складним і багатограним, а поняття «майстерність» розглядається передумовою джерела формування виконавця й виступає систематизуючою засадою виконавської діяльності вчителя [5]. В довідковій літературі поняття «майстерність» тлумачиться як уміння, мистецтво, вправність та досконале вміння в певній справі, умілість; звершеність, досконалість та висока якісність виконаної роботи [9]; високе мистецтво в якійсь галузі та якість виконання будь-якого виду діяльності, яке полягає у

застосуванні відповідних професійних знань, умінь та навичок та вважається характерною ознакою високопрофесійного працівника, оскільки ним створюється щось неповторне, нестандартне [7]. За твердженням С. Гончаренка, майстерністю вважається висока вправність в процесі виконання будь-якого виду діяльності, що передбачає наявність певних компетенцій: професійних знань, умінь і навичок та здатність швидко і бездоганно вирішувати поставлені завдання [1, с. 88]. О. Рудницька зазначає, що поняття «майстерність» найчастіше використовують в двох аспектах, яке розглядають, з одного боку як вид ремесла, а з іншого – як характеристику рівня оволодіння певними вміннями та навичками в будь-якому виді діяльності, що знаходить вираження в якості цієї діяльності, її неповторності та досконалості, зокрема в тому, що вважається мистецтвом [82, с. 10].

Безпосередній зв'язок професійної діяльності вчителя музики з процесом виконання передбачає володіння ним цілим комплексом знань і вмінь, серед яких: наявність знань щодо жанрово-стильових особливостей творів музичного мистецтва та засобів їхньої виразності, здатність щодо творчого осмислювання і передачі музичного образу, вміння знайти правильні способи щодо його реалізації у сценічному виступі [2]. Дійсно, вчитель музики сьогодення має вміти і прочитати і зрозуміти авторський текст, здійснювати аналіз музичного твору і підбирати на слух, імпровізувати і презентувати музичний твір учнівській аудиторії, тобто на високому професійному рівні виконати музичний твір так, щоб не залишити байдужими своїх вихованців. Видатний музикант і педагог Г. Нейгауз вважав музично-виконавський аспект яскравим прикладом творчої діяльності, який розкриває пізнання закономірностей мистецтва та сприяє розвитку умінь їх втілювання в яскраві художні образи, що у свою чергу, на думку Г. Нейгауза, є підґрунтям щодо досягнення справжньої майстерності, правдивості та натхнення [6, с. 86].

Питання формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики, що навчаються грі на фортепіано, потребує наявності всіх

відповідних для цього умінь та навичок для художньо-змістовного і якісного виконання. Погоджуючись з твердженням, що техніка є основою будь-якого мистецтва, питання розвитку фортепіанної техніки в процесі фортепіанного виконання набувають особливої значущості. На думку Н. Корихалової без цілеспрямованої роботи над технікою оволодіти нею неможливо, оскільки різноманітність її видів представляє такі труднощі, подолати які можливо лише в процесі спеціальної багаторічної роботи з моменту першого знайомства з клавіатурою до періоду навчання у вищому навчальному закладі [4].

Цьому твердженню суголосна думка М. Давидова, згідно якої ключовим показником сформованості виконавської майстерності майбутніх музикантів є художньо-виконавська техніка, яку вчений інтерпретує як явище комплексне, достатньо ємке і цілісне, реалізація якого відбувається у процесі інтерпретації музичного твору [3].

Оволодіння здобувачами вищої освіти необхідними виконавськими компетенціями для майбутньої практичної діяльності сприяє підняттю їх авторитета і як музикантів і як пропагандистів кращих здобутків в галузі музичного мистецтва. З огляду на це у значній кількості досліджень з проблем формування музично-виконавської майстерності наголошено на необхідності кропіткої роботи над музичним твором. Так, В. Федоришин вважає, що специфіку виконавської майстерності визначає здатність виконавця чітко усвідомлювати завдання, поставлені композитором, ефективність вирішення яких полягає в кропіткому, глибокому вивченні змісту партитури, аналізі всіх виражальних засобів, за допомогою яких композитор утілює свій задум [11]. На думку вченого, в цьому процесі художньо-виконавські та технічні завдання знаходяться у тісному взаємозв'язку. Відокремлювати технічні труднощі музичного твору від художніх ні в якому разі неможливо, оскільки вони теж є засобом повноцінного розкриття образного змісту музики [11].

Процес виконавської діяльності, на думку Ю. Цагареллі, підпорядкований формуванню необхідних технічних й загально-виконавських навичок, спрямованих на розучування та інтерпретацію різноманітних музичних творів і потребує наявності у виконавця цілого комплексу фахової майстерності, до якого вчений відносить, перш за все, любов до музичного мистецтва, потребу сценічного самовираження; глибокі загальні та фахові знання; музичні здібності; особистісно-психологічні та професійно-педагогічні якості; загальні та спеціальні вміння та навички [12].

Проаналізувавши значну кількість наукових досліджень з проблем формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики можна коротко резюмувати, що поняття «виконавська майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва» визначається як якісна характеристика особистості та передбачає високий рівень знань, вільне володіння музичним інструментом, здатність яскраво й образно передати зміст музичного твору у власному виконанні, бажання постійного саморозвитку та удосконалення виконавських умінь та навичок.

2. Особливості формування виконавської майстерності студентів в процесі роботи над віртуозними творами

Визначення сутності музично-виконавської майстерності, як системи елементів, яка забезпечує виконання музичного твору на високому технічному та художньому рівні (В.Білоус), дозволяє стверджувати, що ефективному формуванню виконавської майстерності в повній мірі сприяє розвиток рухово-моторних умінь та навичок студентів, основою яких є опанування етюдів на різні види техніки. На думку Г. Ципіна, відсутність в арсеналі виконавця певних необхідних віртуозно-технічних засобів не дозволить йому досягти успіху, яким би він не був талановитим. Навпаки, прояв обдарованості й таланту вимагає у виконавця наявності більшої

кількості професійно-технічних «аргументів», необхідних йому для самореалізації [13]. Техніка виконавця передбачає наявність в його арсеналі суми засобів, які дозволяють передати зміст музичного твору. Дійсно, чітке уявлення музичної задачі визначає відповідні форми піаністичних рухів, а знаходження виконавцем вірного технічного прийому, в свою чергу, допомагає йому практично виконати музичне завдання.

Значне місце в розвитку фортепіанної техніки належить етюдам. Слушною в цьому контексті є думка відомого режисера З. Корогодського про те, що оволодіння абеткою професії можливо тільки через вправи, основною з яких є етюд.

Етюд (фр. *étude* – вивчення) – інструментальний твір віртуозного характеру, як правило, невелика за обсягом п'єса навчального характеру, яка призначена для вдосконалення виконавської техніки шляхом застосування певного технічного прийому. Віртуоз (від італ. *Virtuoso*, від лат. *virtus* – талант) – виконавець, який майстерно володіє технікою мистецтва, має досягнення вищого ступеня майстерності.

Частіш за все в процесі фортепіанної підготовки викладачі звертаються до етюдів Крамера – Бюлова – «60 вибраних етюдів», Клементі – Таузіга – «*Gradus ad Parnasum*», К.Черні – «Мистецтво спритності пальців» ор. 290, ор. 740, М. Мошковського – «15 віртуозних етюдів» ор. 72, які містять всі необхідні технічні формули для оволодіння творами композиторів- класиків і романтиків.

Розглянемо **етапи і завдання**, які вирішуються в роботі над етюдами.

Перш ніж безпосередньо приступити до розбору етюду, необхідно визначити його тональність, характер і форму. Корисно зробити технічний розбір: визначити вид техніки, з'ясувати особливість фактури співвідношення правої і лівої рук. Далі слід підібрати правильну, зручну аплікатуру; проаналізувати тональний, гармонічний план; виявити особливості фразування, динаміки, артикуляції. Якщо студент має певні труднощі в процесі добору власної аплікатури, доцільно в цьому випадку дотримуватися

авторської аплікатури або слідувати рекомендації редактору твору. Визначення правильної аплікатури можна вважати важливою складовою виконавської майстерності, оскільки правильно підібрана аплікатура сприяє віртуозній грі, забезпечує її зручність, що впливає на якість звуку, фразування та інтонацію. Розуміння значущості цього питання приходить з досвідом і професійним зростанням виконавця. Поряд з роботою над аплікатурою студент має усвідомлювати значення ергономічної гри в процесі розвитку виконавського апарату. Частіш за все викладачі фортепіано зазначають на невміння студентів знаходити зручне розташування рук і пальців на клавіатурі: дехто з них натискає білі клавіші близько до краю, а чорні впритул до кришки інструмента, від чого піаністичні рухи стають незграбними, звучання ритмічно нерівним, із поштовхами й неочікуваними наголосами [4; 6]. Студент має зрозуміти, що грати потрібно ближче до чорних клавіш, у кожному конкретному випадку знаходити зручну позицію руки. Це має особливе значення у творах із великою кількістю ключових знаків. Закони ергономіки гри передбачають виховання в студентів уміння знаходити не тільки правильні позиції руки та пальців, але й моменти «відпочинку» руки у процесі гри [4; 6].

Після розбору твору йде тривала робота у повільному темпі, закріплення правильної аплікатури, відпрацювання потрібних рухів. До швидкого темпу треба переходити поступово. У повільному темпі наша свідомість може керувати взяття кожного звуку, у швидкому темпі це неможливо, свідомість управляє взяттям цілих звучних комплексів, груп звуків. Тому слід вчити етюд з рухом невеликими частинами. Саме у цей період слід пристосуватися до мелодійного «рельєфу» етюду, знайти економні рухи пальців, що зберігають чіткість, дзвінкість гри. Для збереження набутої якості гри необхідно постійно повертатися до роботи у повільному і середньому темпі, вчити етюд різними способами.

Способи роботи над віртуозним твором:

- гра різною артикуляцією, особливо корисно програвати пасажі на staccato, що підвищує чіпкість кінчика пальця;
- гра з акцентами на кожен звук; гра з акцентами через один звук; акцентування першого звуку ритмічної групи;
- позиційна гра (із зупинкою перед зміною позиції руки);
- перегруповання пасажу (грати від другої шістнадцятої до першої наступної групи);
- програвання пасажу як мелодії, співаючи її вголос і граючи на інструменті;
- корисною є гра із закритими очима (не дивлячись на клавіатуру).

Однак не у всіх етюдах слід використовувати визначені перераховані засоби, необхідно вибирати найбільш ефективні і корисні щодо подолання недоліків в кожному конкретному випадку, які здатні якомога швидко наблизити до поставленої цілі.

Етапи роботи над віртуозним твором:

Підготовчий етап. Програвши твір кілька разів і ознайомившись з текстом, виконавець визначає потрібний характер звучання, виходячи з художніх завдань і свого художнього смаку. При виборі відповідного прийому звуковидобування слід керуватися деякими закономірностями у зв'язках рухів з якістю звуку. Ось найпростіші з правил:

1. Чим дзвінкіше, гостріше потрібен звук, тим енергійніше кінчик пальця повинен «схопити» клавішу; чим м'якше звук – тим більше розпрямляється палець, який ніби гладить подушечкою клавішу.

2. Чим повніше, більш насичено повинен звучати інструмент, тим більше слід виконавцю користуватися вагою руки. У цьому випадку має бути відчуття важкої, розслабленої руки і триматися вона буде тільки м'язами спини. І, навпаки, чим прозоріше звучання, тим більше слід включати м'язову підтримку руки. У цьому випадку рука триматиметься у повітрі власними м'язами знизу.

3. Різне поєднання активного дотику (пункт 1) і м'язово-суглобових відчуттів руки (пункт 2) створюють рухову основу всього різноманіття фортепіанної звучності.

I етап. Без інтонаційного осмислення будь-яка, навіть дуже швидка і голосна гра із стовідсотковим попаданням на потрібні клавіші, всього лише шум, а не музика. Недарма існує вислів, що ранг виконавця визначається поліфонічністю його гри. Маються на увазі можливості виконавця однаково виразно грати кожен голос у будь-якій фактурі, знаходити приховані голоси й інтонації. Тому на першому етапі роботи відбувається скрупульозне вивчення мотивної структури твору, побудови його фраз, пропозицій в кожному з голосів. Пошукам найбільш виразного інтонування відповідає вибір потрібних штрихів і конкретизація прийомів звуковидобування у кожному голосі. На цьому етапі варто керуватися наступними правилами:

1. Для того, щоб кожен голос мав свій характер й індивідуальний тембр, потрібно виконувати різні голоси, по можливості, різними штрихами (або, принаймні, різними різновидами штриха). В етюдах К. Черні, як правило, в одній руці – шістнадцяті, виконувані legato, а в іншій – акордовий супровід, який виконується non legato. Звуковим розбіжностям цих штрихів відповідає їх рухова відмінність: в legato працюють пальці (рука спокійна), в non legato – на кожен звук працює рука.

2. Якщо в одній руці два або кілька голосів виконуються одним штрихом (наприклад, в акордах), то для різноманітності тембрів застосовується різний дотик молоточка до струни. Виконавець визначає, наприклад, який голос він хотів би чути яскравіше, дзвінкіше, а який має більш матовий тембр і, відповідно, вага руки переноситься на мелодійний звук, а інших звуків ледве торкається.

II етап. Звукове завдання у роботі двома руками – домогтися збереження індивідуального звучання голосів при їх гармонійному поєднанні. Відповідне рухове завдання – навчитися відчувати роздільну роботу рук. Для успішного вирішення цих завдань необхідно запам'ятати:

одна рука завжди повинна бути опорною, мов би лежати весь час на клавіатурі, а інша – більш руховою, її треба трохи менше занурювати у клавіатуру. Як правило, в етюдах такою рухомою буде рука, що виконує акомпанемент, але навіть при однаковому паралельному русі рук завжди потрібно визначити, яка з них повинна грати глибше, а яка – дещо легше. Критерієм у виборі служить слуховий контроль, а також рухова зручність.

III етап. Створюючи цілісну форму твору, тобто єдиний, замкнутий спосіб-уявлення, не можна забувати про те, що всі відчуття у процесі діяльності взаємопов'язані. Точно так само, як у слухових уявленнях вся увага зосереджується на нерозривності музичної думки від першого до останнього звуку, в рухових уявленнях увага повинна бути зайнята єдиним узагальнюючим рухом. Таким рухом буде загальна спрямованість м'язової енергії в клавіатуру. Щоб відчуття це, потрібно напружити спину (м'язи під лопатками – джерело всієї енергії рук), покласти руки на клавіатуру, спертися на долоні і уявити, що енергія передається в клавіатуру. Ось до такого, приблизно, відчуття й треба прагнути під час гри, ніби музику викликає до життя тільки сила вашого уявлення. Правило третього етапу говорить: виконуючи твір, ніколи не треба думати про окремі рухи, так само, як і про окремі звуки [13].

3. Методичні рекомендації щодо самостійної роботи над віртуозним твором

В роботі над віртуозними творами надзвичайно корисними є поради видатного піаніста і педагога Я. Зака:

- подумки розчленувати фразу на зручні відрізки, які окремо не представляють труднощів;
- подумки змінити структуру пасажів і акордів таким чином, щоб вони зручно розташовувалися на позиціях;

- для подолання великих відстаней – покликати на допомогу уяву, тобто уявити, що рука у вас величезна, що ви спокійно можете взяти цей великий інтервал [10];
- в скачках не стрибати, а вільно переносити руку;
- для подолання «злипання» акордів в швидкому ритмі – показувати ауфтаки, тобто активно піднімати руку на паузах, виявляти ритмічну пульсацію;
- контролювати вимову кожної шістнадцятої, програвання і прослуховування всієї фігурації як живої мелодії;
- щоб згладити важкість звучання перших пальців, доцільно на поворотах намагатися «згладити шви» (поступово додавати до першого пальця по одній ноті з кожного боку, дотримуючись перебільшеного legato);
- для подолання акцентів, що виникають на сильних долях, подумки починати пасаж не з першої ноти, а з другої, як би перекроювати пасаж лігами;

Подолання труднощів безпосередньо пов'язано із слуховою увагою. Я. Зак радив студентам не вчити твір механічно, а працювати в повільному темпі й постійно вслуховуватися в мелодію. На його думку причини невдач, частіше за все, знаходяться не в пальцях, а в голові [10].

Особливе місце в розвитку фортепіанної техніки займають етюди **К. Черні (1791-1857)**. Вони призначені вдосконаленню різнобічної техніки піаніста і користуються особливим попитом у педагогічній практиці. Етюди К. Черні ставлять перед собою такі основні цілі: розвиток і зміцнення технічної бази піаніста, придбання технічного резерву: більшої рухливості, охоплення великих труднощів, тривалої витримки. Можна виділити декілька аспектів у його педагогіці. По-перше, К. Черні прагнув розкрити індивідуальність учнів; по-друге, сформувати їх всебічно розвиненими музикантами, з самостійною творчої волею і бездоганною піаністичною майстерністю. По-третє, К. Черні розвивав в учнях вміння серйозно,

планомірно працювати, виховував дисципліну думок та почуттів. З усіх етюдів К. Черні найчастіше виконуються етюди з опусів 139, 821, 261, 777, 299, 740. Особливою популярністю користується «Школа швидкості» (опус 299). Аналіз фактури деяких етюдів цієї збірки ми й розглянемо.

К.Черні. Етюд № 5, оп.299. На відміну від інструктивних етюдів цей етюд при цілеспрямованій і серйозній роботі над ним може підготувати виконавця до вивчення багатьох етюдів романтичного характеру. Етюд відрізняє насичена фактура, охоплення практично всіх регістрів фортепіано, що вимагає виразності, соковитості і плавності звучання. У цьому етюді необхідно приділити увагу характеру звуковидобування. Труднощі виконання цього етюду полягають у рівності гри чіткими пальцями в темпі *allegro*. Особливу увагу слід приділити підкладанню першого пальця – він має стати на клавішу.

Робота над гамообразними пасажами потребує поступового, обережного переходу до швидкого темпу, інакше в руці виникає напруга, що може призвести до нерівності звучання. Показником помилки є тряска рук. Для подолання таких недоліків корисно грати в більш повільному темпі, слідкуючи за досягненням більшої цілісності мелодійної лінії. Зазвичай відразу ж дуже гарні результати дає використання об'єднуючих рухів. Також корисно вчити гамообразні пасажі різними штрихами – *non legato*, *legato*, *staccato*. Цей спосіб роботи корисний тим, що привчає до більш точних і скупих рухів, які так необхідні здобувачам при виконанні незв'язних звуків.

Приклад 1



Ведення мелодійної лінії шістнадцятих передбачає безперервність руху від початку етюд до його завершення. При цьому потрібно відзначити досить великий обсяг твору. При вирішенні піаністичних проблем, порушених у етюдах № 1, № 2, не можна забувати, що робота над технікою саме в цьому етюді полягає не тільки у досягненні якості і швидкості, але і у різноманітності звучання (на що вказує авторська динаміка від *p* до *ff*, велика кількість *crescendo* і *diminuendo*, різких *sf*). Ліва рука виконує ніби роль диригента. Крім цього, точне виконання поставлених автором пауз і звільнення на них лівої руки сприяють зменшенню напруги й у правій руці. Партію супроводу необхідно повчити окремо. У ній простежується мелодійна лінія, яку також необхідно почути. Акорди на *f* і *sf* повинні виконуватися глибоким співучим звуком всією рукою від плеча.

Приклад 2



При цьому потрібно стежити за тим, щоб у процесі гри добре спиратися на звід кисті і на пальці і відчувати всю руку від плеча, що

спирається на пальці. Слід пам'ятати про послідовність у роботі. Різноманіття завдань в області динамічних фарб не потрібно ставити на перший план, поки ще не вирішені задачі рівності, точності і ясності звучання, поки не знайдено зручність рухів. Ніяка робота над звуковим забарвленням не замінить роботи над технікою. Часто за допомогою різноманітного динамічного розмаїття та використання значної кількості педалі студенти намагаються приховати власну технічну нездатність, що, зрозуміло, користі не приносить. Використання педалі в даному етюді припустимо лише на сильних долях такту й на акордах, що акцентуються *sf* або *ff*.

Разом з гамообразними пасажами величезне місце в етюдах К. Черні займають *арпеджіо*. Відданість композитора цьому виду фактури можна пояснити зокрема тим, що гра арпеджіо інтенсифікує діяльність першого пальця, котрий, за висловленням А. Корто, є чинником швидкості. Важливе місце в роботі над арпеджіо має відводитися організації рухів першого пальця. Ця робота важка, але необхідна; свобода і організованість першого пальця служать свого роду ключем до всієї техніки піаніста. Цей палець відіграє роль рухомої осі в арпеджіо, підготовка його повинна бути непомітною, природною і своєчасною; кисть при цьому бажано вести на одному рівні, уникаючи хвилеподібних рухів зап'ястям. Після підкладання вся долоня відразу ж переноситься через перший палець, широко і вільно розташовуючись на наступній позиції. При нерозвиненому і напруженому першому пальці дуже важко виконувати арпеджіо. Треба стежити за станом руки (вільний стан руки, рука злегка закруглена у лікті) і пальців (розташованих близько до клавіатури).

К. Черні. Етюд № 3, ор.299. В цьому етюді увагу необхідно зосередити на тому, щоб одноманітний рух шістнадцятих не дозволив втратити легкість та еластичність в процесі виконання. Грамотне виконання арпеджованої фактури по черзі правою і лівою руками є підґрунтям для

Приклад 3



Октавна техніка сприяє зміцненню піаністичного апарату учнів, відкриває доступ до складних октавних побудов у творах Л. Бетховена, Ф. Ліста, С. Рахманінова. Октави розвивають гнучкість руки, чіткість і

активність п'ятого і четвертого пальців, точність і спритність першого пальця. В даному опусі представлені етюди з елементами октавної техніки.

К. Черні. Етюд № 13, op.299 формує октавне тремоло у правій руці. У фортепіанній літературі цей прийом можна зустріти дуже часто, особливо в фортепіанних творах Л. Бетховена. Виконання октавного тремоло передбачає свободи всієї руки, не затиснутої кисті, її легких і швидких рухів при вільних рухах передпліччя. Знайти таку свободу в процесі виконання октавного тремоло дуже важливо і достатньо непросто.

Приклад 4

13. Presto. (♩ = 72)

fp legg.

marcato.

При виконанні на ріано тремоло виконується невеликими, економними рухами, при грі на forte – широкими, вільними рухами. В цьому випадку необхідно спрямувати увагу на тому, щоб рука зберігала форму зводу, пальці розташовуватися близько до клавіш, оскільки надмірне підняття пальців ускладнює рух. Можна повчити партію правої руки октавами; тремоло можна вчити з акцентами по черзі (або на перший палець, або на п'ятий). Виконання октав на legato, потребує уваги до аплікатури (використання четвертого пальця), використання ваги всієї руки, а також особливої уваги щодо звуковедення мелодійної лінії в октавах у даному прикладі. Доцільно повчити партію лівої руки

окремо першим та п'ятим пальцями (верхній та нижній голоси). Рука у таких вправах має залишатися націленою на октаву.

Приклад 5



Певний педагогічний інтерес представляє розвиток етюд у творчості **Муціо Клементі (1752 – 1832)** – піаніста, педагога, композитора, диригента. За національністю Клементі був італійцем, але з 1766 року жив в Англії. Завоював популярність як піаніст-віртуоз і педагог (серед учнів – І. Крамер, І. Мошелес, Дж. Фільд та ін.) Засновник і глава так званої лондонської школи піанізму. На початку XIX ст. довго працював у європейських країнах (у тому числі в Росії – у 1802, 1804-1805). Найбільшу цінність представляє його фортепіанна творчість. М. Клементі є автором 160 сонат, п'єс для органу і фортепіано. У педагогічному репертуарі збереглися його етюди (збірка **«Gradus ad Parnassum»** – «Шлях до Парнасу»). Свій виконавський і педагогічний досвід М. Клементі узагальнив у праці «Метода для фортепіано». В основі методу Клементі лежить тривала робота над спеціальними вправами для розвитку пальців. Твори Клементі, так само як і його блискуча гра, вражали сміливим новаторством і новизною фактури. Саме від його школи веде свій початок традиція багатогодинної технічної роботи піаністів.

Характерним зразком етюдів Клементі може служити **етюд F-dur № 13** збірки «**Gradus ad Parnassum**» («**Шлях до Парнасу**») за редакцією К. Таузіга. Виконання етюду вимагає від студента чіткого, ясного звуку, блиску та ритмічної стійкості виконання, оскільки цей етюд заснований на повторенні й розвитку простої позиційної фігури:

Приклад 6



При роботі над етюдом необхідно перш за все вивчити основну фігураційну формулу, його джерело, що потребує значної уваги до роботи окремими руками. Корисно повчити однією правою рукою весь перший розділ етюду (до появи паралельного руху в партії лівої руки). Вчити шістнадцяті необхідно повільно, активними пальцями, повнозвучним *non legato* й іншими способами. Необхідно звернути особливу увагу на зміну фігурації з третьої долі такту. Щоб запобігти в цьому місці нечіткої промови шістнадцятих, яке тут легко виникає у більшості студентів, слід робити на першій і третій долях такту акценти.

З 11-го до 19-го такту треба ретельно працювати над партією лівої руки: вивчити її окремо напам'ять і вчити різними способами з тим, щоб ліва рука не відставала від правої і була здатною впевнено, якісно, в темпі вести свою лінію. При роботі над етюдом корисно обидві партії грати поперемінно з різною силою і різним характером туше (один голос *legato*, інший – *staccato*). Щоб домогтися повної відповідності у виконанні правої і лівої руки, слід робити на сильних долях такту акценти.

В етюді F-dur виникають різноманітні звукові завдання. Кожен з розділів вимагає певного характеру звуку: перший – легкого та прозорого, другий – більш енергійного і густого. При появі подвійних нот у партії правої руки звучність повинна бути більш співучою. Треба звернути увагу і на рельєфне виділення окремих голосів у тканині етюду. Для цього корисно спеціально попрацювати над партією супроводу.

«15 віртуозних етюдів» ор. 72 М. Мошковського займають особливе місце в формуванні виконавської майстерності піаніста, оскільки містять майже всі необхідні для його становлення технічні формули.

Мориць Мошковський (1854-1925) – відомий композитор польського походження, учень Теодора Куллака, блискучий піаніст і скрипаль. Також М. Мошковський відомий як диригент та педагог і мав широку популярність серед музикантів свого часу. Його значним внеском в історію фортепіанного виконавства стала збірка з 15 етюдів ор. 72, в якій багато п'єс концертного типу. Всі етюди цього опусу визначаються яскравістю і змістовністю, виразністю та емоційним наповненням, охоплюють майже всі види фортепіанної техніки і сприяють подальшому розвитку виконавської майстерності піаністів. Серед етюдів ор. 72 – твори на розвиток дрібної техніки (гамообразні пасажі в партії кожної руки, гамообразні пасажі в партії лівої руки у поєднанні з арпеджіо в партії правої руки); техніка виконання октав (опанування виконання октав і акордів в обох руках, октавно-репетиційна техніка); етюди на оволодіння технікою виконання ламаних інтервалів в процесі синхронного руху обох рук; етюди на техніку виконання подвійних нот на *legato* і на *staccato*. Оволодіння кожним з технічних прийомів передбачає врахування всіх технічних труднощів, які в кінцевому

результаті мають бути спрямовані на високохудожнє виконання твору у швидкому темпі, ярко, чисто, рівно й емоційно.

М. Мошковський. Етюд № 9, ре мінор.

Етюд d-moll – бурхливий, патетичний, являється ніби відлунням віртуозних драматичних творів романтиків на зразок «Лісового царя» Шуберта – Ліста або етюд Ф. Шопена h-moll. Початок етюд заснований на пульсуючих триолях:

Приклад 7



Драматичний розвиток першої частини твору змінюється в середній частині етюд, поступово настає просвітлення.

Приклад 8



Однак, драматичний характер наступного розділу призводить до яскравої кульмінації, яка поступово спадає завдяки переходу октавного руху до низького регістру, репетиціям окремих звуків, змінам динамічного плану та зовсім завмирає. Зразки фортепіанної техніки представлені в цьому етюді в повній мірі: різного роду гамообразні пасажі в партії кожної руки і одночасно в обох руках, арпеджію, октави. Щодо виконання октав (в цьому етюді вони представлені двома типами: «легкі» і «важкі») необхідно намагатися виконувати їх ненапруженими руками та максимально економними рухами. Виконуючи «важкі» октави, слід пам'ятати про те, щоб своєчасно звільнити руку після гри таких октав. Так, наприклад, у фрагменті, що представлений у прикладі 8 (8 такт), звучання першого акорду має бути повнозвучне, насичене, необхідно при цьому враховувати вагу руки, після чого наступні дві-три октави виконуються значно легше. Швидкий темп, *crescendo* до верхньої ноти «до» та використання при цьому педалі дозволить досягти яскравого звучання, необхідного художнього ефекту й, разом з тим, надає можливість відпочинку. В подальшому виконанні перший звук тріолі грається важче, а другий і третій – легше, що надає можливість

звільнити напругу в руці та й підкреслить метро-ритмічну структуру. Також розподіл сили звучності між партіями обох рук значно сприяє їх звільненню, прикладом чому є такий фрагмент (див. 10-й такт прикладу 8). В цьому випадку доречним буде наприкінці октавного унісону більше ваги надати партії лівої руки, зіграти октави лівою рукою яскравіше на відміну від зменшення звучності у партії правої руки. Це дозволить посилити контраст між драматичною першою частиною і подальшим середнім розділом просвітленого характеру. Разом з тим права рука отримає можливість трохи відпочити перед тривалим виконанням безперервного октавного руху [10].

Особливе місце жанр етюдів займає в творчості **Фридеріка Шопена (1810-1849)** – видатного польського композитора і піаніста. Фортепіанні етюди Ф. Шопена є однією з найбільш яскравих сторінок його творчості й були гідно оцінені ще сучасниками композитора: Р. Шуманом, Ф. Лістом, Г. Берліозом, який, взагалі, вважав їх «шедеврами» [15].

Звернувшись до жанру етюдів в 1828 році, Ф. Шопен починає працювати над створенням опусу № 10. В цей період він живе у Варшаві й добре розуміється із досягненнями та художніми тенденціями сучасного музичного мистецтва того часу. До вдосконалення власного піанізму його надихали феєричні виступи відомого скрипаля Н. Паганіні та творчість таких відомих піаністів-віртуозів, як І. Мошелес і Ф. Калькбреннер. Саме з Ф. Шопена жанр етюдів починає існувати як самостійний твір малої форми, в якому віртуозна техніка виступає не як *ціль*, а розглядається як *засіб* розкриття художнього образу. Взагалі, кожна фактурна деталь, кожний пасаж в етюдах Ф. Шопена спрямовано на поетичну ідею. Особливістю шопенівського мислення є мелодизації всієї музичної тканини, до якої включно і баси і пасажі й гармонію. Звідси проростання інтонаційно-індивідуалізованих елементів вглиб тканини, її тематичне насичення. Поєднання технічного боку з художнім, змістовність, поетичність і образність шопенівських етюдів призвели цей жанр до рівня високого мистецтва й сприяли появі етюдів Ф. Ліста, О. Скребіна, С. Рахманінова [14].

В етюдах Ф. Шопена зосереджено повний піаністичний арсенал і сьогодні їх виконання є свідченням прояву вищого ступеню виконавської майстерності піаніста. На думку сучасного піаніста, лауреата конкурсу Ф. Шопена в Варшаві Д. Трифонова, Ф. Шопен – один з найефективніших композиторів, здатних побудувати піаністичний фундамент, оскільки його музика – це поезія, лірика, миттєвість ... Реакція на події, що відбуваються в музиці, дуже важлива для Шопена. Коли його граєш, зустрічаєш величезну кількість труднощів і як піаніст (знайти необхідний звук і необхідне туше), і як музикант (зіграти п'єсу так, щоб втілити у виконання найщиріші емоції та чуттєвість щодо розкриття художнього образу) [17].

Новаторство Ф. Шопена полягало в тому, що ним вперше було поширено можливості жанру як в аспекті побудови форми, так і в образному плані. Композитором було збільшено рамки мініатюри до розмірів середньої форми та представлено значне коло образів, втілення яких сприяло пошуку нових технічних засобів, що призвело до перевороту в загальновизнаному розумінні жанру етюд [14]. Серед етюдів Ф. Шопена вперше з'являються етюди в повільному темпі (№ 3 E-dur і № 6 es-moll з op.10 та № 7 cis-moll з op. 25), мелодика яких має виключно вокальний характер і виконання яких потребує підвищеної емоційності й натхнення, застосування співучого туше, виразного наповненого звучання та *legatissimo*.

Ф. Шопеном написано два зошити етюдів: дванадцять етюдів op. 10, які були видані в 1833 році та дванадцять етюдів op. 25, який побачив світ у 1837 році. Декілька роками пізніше композитором було видано ще три етюди без вказівки на opus. Композитора по праву можна вважати реформатором цього жанру, творцем високохудожніх мініатюр. Етюди Ф. Шопена є найкращими зразками художнього етюд в фортепіанній літературі, де в повній мірі простежується композиторська майстерність й талант автора, який сам був блискучим піаністом.

Одним з найчастіше виконуваних студентами етюдів Ф. Шопена є **Етюд F-moll, №14 op. 25 № 2**, який дослідники вважають музичним портретом Марії Водзинських.

Приклад 9

Etüde f-moll

Frédéric Chopin (1810 - 1849)
Opus 25 Nr. 2

Presto (♩ = 112)

14. *p molto legato*

Дослідники вважають цей етюд унікальним у фортепіанній літературі того часу. Його особливістю є наявність незвичної поліметрії (при розмірі ϕ (Allegretto), при якій об'єднуються $\frac{4}{4}$ у партії правої руки та $\frac{6}{4}$ в партії лівої руки, а метричні акценти при цьому співпадають). Більш точним визначенням сутності даного етюд, на думку музикознавців, можна вважати синхронну поліметрію, що виступає в якості основної дидактичної мети композитора [16]. Не дивлячись на те, що етюд написаний у темпі Presto, на меті композитора не було бажання сконцентрувати увагу лише на віртуозних можливостях виконавця, про що свідчить той факт, що останній нотний

запис, в якому надійшов до виконавців цей твір, записано восьми-тривалостями (на відміну від першого варіанту, де мелодійна лінія записана шістнадцятими). Одним із завдань, що стоїть перед виконавцем, є здатність лівою рукою вести виразно й гнучко лінію супроводу (відтворюючи $\frac{4}{4}$) при організованій, чіткій побудові тріолей в партії правої руки. Для цього бажано вивчити твір окремо кожною рукою, уважно слідкуючи за розвитком мелодичної лінії в кожній партії й відчувати контакт з клавіатурою. Поетичний характер п'єси вимагає м'якого звучання, тому підкреслення початку кожної тріолі має відбуватись за рахунок іншого тембру, а не за допомогою акценту. Особливу увагу треба приділити кистьовому руху, завдяки чому досягається гнучкість, свобода кисті та legato. Поступово, по мірі освоєння тексту, збільшуємо темп й намагаємося зробити економними рухи. Я. Зак радив вчити цей етюд на піано, але активними пальцями, за якими невід'ємно слідує кисть; вслухуватися в мелодійну лінію, виконуючи її осмислено і виразно. Педагог зазначав, що незважаючи на те, що розмах пальців із збільшенням темпу зменшується й пальці в швидкому темпі максимально наближені до клавіатури, виконавцю все одно необхідно зберегти відчуття самостійності кожного пальця. Такий підхід до роботи над етюдом пов'язаний з кінцевою метою: грати його *legatissimo*, *pianissimo*, *leggierissimo* [10].

У більш складних випадках (**Етюд op. 25 № 6**) Я. Зак пропонує уявити собі партію правої руки, яка написана терціями, як двухголосся та вчити кожен голос окремо відповідною, вірною аплікатурою, дбайливо слідуючи за розвитком мелодійної лінії – доки не з'явиться відчуття повної свободи в кожному голосі [10, с. 55].

Приклад 10



Етюд с-moll, op. 25 № 12

Завдяки бурхливому характеру музики цього етюду, емоційності та насиченості пристрастей і почуттів за ним в англomовній літературі закріпилася образна назва – «Ocean» (океан). Технічним прийомом в етюдi с-moll, op. 25 № 12 виступають розкладені акорди, що виконуються в швидкому темпі на гучній звучності в паралельному русі, що повністю передає драматичний образ твору.

Приклад 11



Рівнозначна активність пальців у партії кожної руки потребує уваги в роботі над етюдом ще з перших етапів розучування, оскільки частіш за все студенти спрямовують увагу на партію правої руки, знецінюючи значення партії лівої руки, яку розглядають в ролі акомпанементу та грають недостатньо чітко. Особливу увагу слід звернути на підкладання першого пальцю та на виконання репетицій – швидкій підміні п'ятого на перший палець і навпаки.

Уникнути «застрявання» на репетиційних нотах допоможе врівноваження сили 5-го (слабкого) пальця та 1-го (сильного). Не зважаючи на гучну звучність, яка композитором позначена від одного до трьох форте, слід уникати жорсткості й постукування, а пам'ятати про співучість, мелодійність шопеновської фактури, намагаючись досягти максимальної звукової якості та виразності. Доцільно повчити етюд акордами, аналізуючи гармонію; при грі арпеджіо в повільному темпі слідкувати за плавним рухом мелодичної лінії від басу до верхнього звуку, інтонувати крайні звуки, прагнучі до гнучкості та легато. За порадою Я. Зака треба вчити цей етюд на ріано, але активними пальцями, за якими тінню слідкує кисть. Потрібно слухати мелодійний рисунок, як кантилену, грати осмислено і виразно [10, с. 54].

Етюд As-dur, op. 25 № 1.

Незрівнянна поетичність і вишуканість цього етюду, в якому дихає і співає вся фактура дозволяють вважати його шедевром фортепіанної літератури, хоча у технічно-виконавському аспекті він не самий важкий з етюдів Ф. Шопена. Відомо, що цей етюд часто виконував сам Шопен, а М. Римського-Корсакова цей твір полонив з першого прослуховування. Чудова, ласкава мелодія цього твору як би нескінченно розгортається на єдиному диханні, охоплюючи все ширший діапазон, і плавно спадає до кінця, що створює завершену «арочність» твору [14]. Увага слухачів з перших тактів прикована до розвитку співучого верхнього голосу.

Приклад 12



Головна складність у виконанні цього етюду полягає в плавному арпеджуванні акордів та мелодизації всієї музичної тканини: спокійний протилежно-обертальний рух обох рук, поєднання мелодії і гармонійної фігурації в партії правої руки, виразність пальців при дуже легкому звучанні, гнучкість [16]. Одним із важливих завдань в роботі над етюдом є виконання мелодійної лінії 5-м пальцем правої руки відповідною звучністю, уникаючи грубості й різкого звучання, здатність проспівати мелодію відповідним туше, не порушуючи єдності фразування, підняти мелодію над арпеджованим супроводом, фактура якого має бути ясною й гнучкою. Особливу увагу необхідно звернути на активізацію чуттєвості кінчиків пальців при наявності гнучкої і пластичної кисті. Доцільним буде звуки мелодії і басів брати, ніби «виймаючи», а не занурюючись в клавіатуру, намагатися при цьому відводити лікті й піднімати кисті. Лаконічність цього етюду полягає в наявності декількох фраз, які начебто об'єднані єдиним диханням. В цьому аспекті його виконання вимагає цільності форми, підкорення четвертих ритмічних одиниць мелодійних звуків перспективі довгої фрази.

4. Контрольні запитання та критерії оцінки студентів щодо виконання віртуозних творів

Контрольні питання до розділу «Робота над віртуозними творами»

1. Дайте визначення поняттю «виконавська майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва».
2. Назвіть прізвища вчених, роботи яких присвячено дослідженню проблеми вдосконалення музично-виконавської майстерності.
3. Дайте визначення поняттям «етюд», «віртуоз».
4. Назвіть авторів відомих збірок етюдів.
5. Назвіть види фортепіанної техніки.
6. Основні способи роботи над віртуозними творами.
7. Схарактеризуйте етапи роботи над твором віртуозного характеру.
8. Наведіть зміст методичних порад Я. Зака щодо роботи над віртуозними творами.
9. Проблеми виконавської інтерпретації етюдів Ф. Шопена.
10. В чому полягають особливості інтерпретації віртуозних творів?
11. Які основні помилки допускають студенти в роботі над творами віртуозного характеру?

Критерії оцінювання виконавської майстерності студентів щодо виконання віртуозних фортепіанних творів

Шкала оцінювання	КРИТЕРІЇ ОЦІНКИ
0-4	Здобувач демонструє технічну неспроможність, слабке володіння інструментом, незнання нотного тексту, формальне прочитання музичного матеріалу. Погано уявляє змістовий та стильовий аспект музичного твору. В процесі виконання спостерігаються невпевненість, фальшиві ноти, непрофесійне володіння інструментом.
5-9	Виконання віртуозного твору на слабкому художньо-технічному рівні, у повільному темпі, невпевнено і неточно; недостатнє розуміння змістової основи музичного твору та втілення художнього образу; наявність значних технічних та текстових помилок, що знаходить вираження в зупинках та зривах.

10-14	Здобувач демонструє усвідомлене виконання віртуозного твору на достатньому художньому і технічному рівні при наявності деяких несуттєвих недоліків, а саме: окремих незначних технічних помилок та недостатньої виразності та емоційності. Виконання свідчить про наявність музичної культури, певної виконавської майстерності, хоча не завжди вистачає артистизму щодо подачі музичного матеріалу. Грамотне прочитання музичного тексту з виконанням авторських вказівок (штрихи, нюанси, темпи). Музично-теоретичні знання свідчать про ерудованість та логічність мислення.
15-20	Цілісно усвідомлене виконання віртуозного твору на високому художньому та технічному рівні (моторні характеристики, контроль темпу виконання, чистота звуковидобування). Достатньо високий рівень зрілості музичного мислення, технічної підготовки, творче відношення до твору та переконливість виконавської інтерпретації. Здобувач демонструє високий рівень виконавської майстерності, в якій поєднується художня й технічна досконалість, глибокі музично-теоретичні знання, яскраві особистісні виконавські якості, наявність загальної культури, логічності мислення, артистизм.

Використана література

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Рівне, 2011. 552 с.
2. Горбенко О. Б. Формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики у процесі фахової підготовки : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.04. Кіровоград, 2010. 22 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : навч. посіб. К. : Муз. Україна, 2004. 240 с.
4. Корыхалова Н. П. Играем гаммы. СПб. : Композитор, 2013. – 84 с.
5. Кремешна Т. І. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема. URL <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/handle/6789/1166>. (дата звернення 18.09.2018 р.).
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1982. 300 с.
7. Педагогічний словник / за ред. М. Д. Ярмаченка. – К.: Педагогічна

- думка, 2011. 300 с.
8. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. К., 2002. 270 с.
 9. Тлумачний словник української мови у 20-ти томах: електронна версія видання. 2010. URL :
<http://test.ulif.org.ua:8000/expl/Entry/index?wordid=1&page=0>
 10. Уроки Зака. М. : Классика-XXI, 2006. 212 с.
 11. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2006. – 18 с.
 12. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: автореф. дис... д-ра психолог. наук: 19.00.03. Л., 1989. 31 с.
 13. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М. : Интерпракс, 2009. 384с
 14. Яворський Д. Композиційні особливості етюдів опусу 25 Фридерика Шопена . Українське музикознавство, 2013. Вип. 39. С. 45– 56. URL :
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2013_39_5.
 15. Czartkowski A., Jeżewska Z. Fryderyk Chopin. PIW, 2005. 594 с.
 16. Tomaszewski M. Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans. – W-wo Podsjedlik i Sp., 1998. 870 с.
 17. Pianist Daniil Trifonov. URL :
<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2017/09/25/735122>

Рекомендована література

1. Алексеев А. Д. 3 історії фортепіанного мистецтва. Хрестоматія. Київ, 1994. 249 с.
2. Анисимов М.В. Исполнительское мастерство как интегральное индивидуально-творческое качество музыканта-духовика

Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. № 3.
2015. С. 271-274.

3. Барсукова Н. С. Педагогічні умови формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.04 . Мелітополь, 2015. 21 с.
4. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 16 с.
5. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. М., 2006. 142 с.
6. Лензин В. Работа над гаммами. Таллин, 1996. 68 с.
7. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М., 2006. 133 с.
8. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений. Л., 1993. 157с.
9. Оборин Л. Н. Статьи. Воспоминания. М. : Музыка, 1987. 129 с.
10. Отич О. М. Основи педагогічної майстерності викладача професійної школи: підручник . Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2014. 208 с.
11. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Л., 1991. 168 с.
12. Чжан Сянюн. Формування художньо-виконавської майстерності майбутніх піаністів з КНР у процесі фахової підготовки у вищих педагогічних навчальних закладах України: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Суми, 2017. 19 с.

Інформаційні ресурси

1. Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры // https://www.spbgik.ru/upload/file/kaf/fis/kaf_fno/kaf_fno_sbor_stat_ored_dvschirina.pdf
2. Видатні майстри фортепіанного виконавства. Концерт М. Луганського (<https://youtu.be/LSgPFGsqj0c>).

3. Гуральник Н. Розвиток української фортепіанної школи в ХХ ст. Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры. *Ars inter Culturas*, 2013 № 2 URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/12651/Goralnik%2043-60.pdf;jsessionid=F846FACB916>
4. Історичні концерти. Володимир Горовець // <https://youtu.be/5VQUgrX3H8A>
5. Секрети фортепіанної майстерності//<https://www.livelib.ru/pubseries/718817-sekrety-fortepiannogo-masterstva>
6. Соколов І. Від Баха до наших днів // <https://youtu.be/R76Px5KFDkM>
7. Казиник М. «Ефект Шопена» (<https://www.youtube.com/watch?v=wL09dveNpM&feature=share>)
8. Легендарна школа Б.С. Маранц. Культура звуку та фортепіанні прийоми гри (легато)»<https://www.youtube.com/watch?v=4FnEpKEiD4w>
9. Майстер-клас Б.М. Берліна //<https://youtu.be/A5FepmU2sMA>
10. Принципи фортепіанного навчання Є. Тімакіна // <https://youtu.be/jo7TkUFgUjc>