

**МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО**

Кафедра інструментального виконавства та музичного мистецтва естради

**«Виконавська самостійність студента: етапи,  
умови, прийоми та форми розвитку»**

Методичні рекомендації для забезпечення самостійної роботи  
з дисципліни «Основний музичний інструмент» студентів  
першого рівня вищої освіти за спеціальністю  
014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

УДК 378.091.322:78.071.2  
В 43

Рекомендовано до друку навчально-методичною радою  
Навчально-наукового інституту соціально-педагогічної та мистецької освіти  
Мелітопольського державного педагогічного університету  
імені Богдана Хмельницького

(Протокол №3 від 12.02.2020 р.)

Виконавська самостійність студента: етапи, умови, прийоми та форми розвитку. Методичні рекомендації для забезпечення самостійної роботи з дисципліни «Основний музичний інструмент» студентів першого рівня вищої освіти за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) / Укладач Т.О.Підварко. – Мелітополь: МДПУ імені Богдана Хмельницького 2020 . – 46 с.

Рецензенти:

Мельник Ольга Петрівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

Назаренко Ігор Миколайович, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

У методичних рекомендаціях запропоновано загальні принципи роботи над музичним твором, методику інтерпретаційного аналізу музичного твору, прийоми заучування музичного твору напам'ять, алгоритми самостійної роботи над музичним матеріалом.

Методичні рекомендації адресовані викладачам і студентам денної та заочної форми навчання спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво).

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	4
1. ПРОГРАМА ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ» .....	6
2. ЕТАПИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ.....	9
3. УМОВИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ.....	12
4. МЕТОДИКА САМОСТІЙНОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ ТВОРУ.....	14
5. ЕФЕКТИВНІ ФОРМИ РОБОТИ З РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ .....	19
6. ПРИЙОМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ЗАПАМ'ЯТОВУВАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ .....	23
7.АЛГОРИТМИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ.....	31
9. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА .....	37
ЛІТЕРАТУРА.....	45

## ВСТУП

Проблема організації самостійної роботи студентів займає вагоме місце у сучасній системі вищої освіти. Це зумовлено загальновідомою та науково обґрунтованою закономірністю, що визначає взаємозалежність якості самостійної роботи студентів із результативністю їхнього навчання.

Зазначимо, що система самостійних занять умовно поділяється на два взаємообумовлених і тісно пов'язаних між собою блоки. Перший з них включає організацію занять, визначення загальної кількості необхідного робочого часу, розподіл матеріалу, що вивчається, його послідовність та облік. Другий – методику проведення самостійної роботи, тобто конкретні способи вивчення, відпрацьовування тих чи інших прийомів і подолання технічних труднощів, що виникають у процесі опрацювання музичного матеріалу.

Вірно спланована й організована самостійна робота виробляє у студентів установку на свідоме систематичне поповнення своїх знань, формує навички самоорганізації та самодисципліни, сприяє розвитку творчих здібностей, професійного мислення тощо. Зазначене дозволяє припустити, що одним з головних звань дисципліни «Основний музичний інструмент» має стати розвиток творчої професійної самостійності студента, яка передбачає: теоретичну грамотність, художній смак, знання та розуміння щодо стилістично-жанрових, фактурних особливостей музичного твору (інструментального, хорового чи вокального), методики його розучування та опрацювання. Це необхідно для особистісного зростання студента у виконавському плані (як музиканта-виконавця), так і в професійному (як майбутнього педагога).

Проблема розвитку самостійності пов'язана з активізацією методів навчання через те, що самостійна робота не зводиться тільки до виконання домашніх завдань, а пронизує увесь процес навчання. Викладач повинен постійно розвивати творчу ініціативу, створювати на заняттях проблемні ситуації. Частина творів, передбачених навчальною програмою, слід вивчати самостійно. Для цього вже з 1 курсу слід систематично визначати завдання з самостійного розбору музичних

творів, включаючи такі форми роботи, як: самостійний добір аплікатури, штрихів, фразування, що відповідає певному характеру музичного уривку; читання з аркушу. У процесі виконання самостійної роботи студент повинен засвоїти та закріпити практичний матеріал з дисципліни шляхом виконання домашніх індивідуальних завдань.

Під час перевірки виконаних самостійно завдань викладач разом зі студентом аналізує припущені помилки, роблячи відповідні узагальнення та рекомендації щодо їх виправлення. Контроль самостійної роботи студента й оцінка її результатів здійснюється не лише під час проведення індивідуальних занять, заліку та екзамену.

Отже, знання щодо ефективної організації самостійної роботи та практичне їх застосування дозволяє студентові удосконалювати інструментально-виконавську майстерність (техніку, навички звукоутворення тощо), покращує навичками читання з аркушу, виконувати різні за жанрами і стилями інструментальні музичні твори, а також шкільний пісенний репертуар під власний супровід.

## 1. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ»

Дисципліна «Основний музичний інструмент» є обов'язковою та вивчається упродовж чотирьох років. У першому, другому та третьому семестрі «Основний музичний інструмент» викладається як один з модулів освітнього компоненту «Музично-інструментальне виконавство», з четвертого по восьмий семестр «Основний музичний інструмент» є окремою дисципліною.

Метою дисципліни «Основний музичний інструмент» є виховання широко освічених фахівців, які здатні: вільно використовувати музичний інструмент при проведенні уроку (на уроках мистецтва) та позакласної музично-виховної роботи в закладах загальної середньої освіти; розкривати художній зміст музичних творів; до самостійної роботи з педагогічним та концертним репертуаром; до практичної виконавської та педагогічної діяльності.

**Перелік компетентностей, які набуваються під час опанування дисципліною:**

*інструментальні:*

- уміння аналізувати, порівнювати, синтезувати, оцінювати у процесі вирішення фахових завдань;
- вільне володіння державною мовою (усно та письмово), а також іноземними мовами;
- здатність учитися, вдосконалювати власне навчання і виконання мистецьких творів, включно з розробленням навчальних і дослідницьких навичок;
- використання комп'ютерних та музично-інформаційних технологій;

*міжособистісні:*

- критичне осмислення основних світоглядних теорій та принципів у навчанні та професійній діяльності;

*системні:*

- здатність до творчої діяльності (генерувати нові дії й вирішувати професійні проблеми), виявляти ініціативність, самостійність, оригінальність пізнавальної і навчально-професійної діяльності;

*фахові:*

– вільне використання музично-педагогічного тезаурусу на основі системи історико-теоретичних з музичної педагогіки, інформаційних технологій, сучасного музикознавства, технології виховної, організаційної, художньо-творчої роботи в закладах загальної середньої освіти;

– здатність до виявлення емоційно-ціннісного ставлення до музичного мистецтва через художньо-педагогічну та музично-виконавську інтерпретації музичних творів;

– компетентність у ряді викладацьких/навчальних та оцінювальних музично-педагогічних стратегій і розуміння їх теоретичних основ;

– уміння застосовувати елементи теоретичного та експериментального дослідження в музично-педагогічній діяльності;

– здатність демонструвати в процесі музичної діяльності музично-виконавських навичок (інструментально-виконавських, вокально-хорових, диригентських, інтерпретаційних, артистичних, виконавської надійності тощо);

– дотримання правил діалогічної взаємодії з колегами, учнями й вихованцями, їхніми батьками, уміння виховувати сумісність і згуртованість музичного колективу;

– застосування методів ідентифікації, діагностування, корекції особистісного й музичного (художнього) розвитку учнів, самовизначення художньо обдарованих учнів, підготовку їх до свідомого вибору життєвого шляху;

– розуміння важливості комунікації зі спільнотами – на місцевому, регіональному, національному, європейському та глобальному рівнях – задля розвитку музичної культури, освіти, поглиблення музично-професійного досвіду;

– здатність до творчості та креативності, прагнення до постійної та систематичної роботи, спрямованої на вдосконалення професійної музично-педагогічної та виконавської майстерності, наполегливість у досягненні поставленої мети й якості виконання роботи в професійній сфері.

**У результаті навчання студенти мають:**

– володіти основами наукових досліджень, педагогічної майстерності, методики розвитку особистості учня засобами мистецтва, інформатики? й сучасних інформаційних технологій;

– розуміти специфіку теоретичного й експериментального дослідження? в музично-педагогічній діяльності вчителя;

– демонструвати уміння вирішувати музично-педагогічні проблеми, оригінальність і гнучкість творчого мислення у процесі конструювання, навички інтпретації та реалізації музично-педагогічних ситуацій;

– аналізувати, узагальнювати та поширювати передовий педагогічний досвід, систематично підвищувати свою професійну музично-виконавську майстерність;

– застосовувати методи діагностування досягнень учнів, визначати ступінь і оцінювати глибину засвоєння навчального програмного матеріалу, прищеплювати учням навички самостійного опанування й поповнення знань, здійснювати педагогічний супровід процесів соціалізації та професійного самовизначення художньо обдарованих учнів;

– демонструвати толерантне ставлення до загальнолюдських, національних, особистісних, мистецьких цінностей та дотримання етичних норм у комунікації з колегами, соціальними партнерами, учнями, вихованцями та їх батьками.

Програма навчальної дисципліни передбачає вивчення кожним студентом за обраною індивідуальною програмою: художньо-інструктивного матеріалу (1-й та 2-й курс – гами та етюди, 3-й, 4-й курс – музична бесіда); художнього матеріалу (поліфонія, твір крупної форми (концерт, соната, варіації), дві п'єси (одна обов'язкового українського композитора)).



## 2. ЕТАПИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

Залежно від художньо-образного змісту музичного твору, особливостей його структури та форми необхідно вибудовувати роботу над усіма засобами виразності, які вказані та позначені композитором. Найголовніші з них – це артикуляція, фразування, динаміка й агогіка. Працюючи над артикуляцією та фразуванням, студент повинен глибоко проникати в структуру музичної мови, в якій необхідно чітко розрізняти фонетичний (характер штрихів) і синтаксичний (будова мотивів, фраз) рівні. Залежно від характеру звучання і логіки музичної мови вирішуються і технічні завдання виконання, зокрема, і вибір відповідних прийомів звуковидобування. Загальна лінія розвитку динаміки у музичному творі безпосередньо залежить від логічної послідовності усіх елементів музичної мови, що й обумовлює необхідність ретельного аналізу всіх засобів виразності в процесі роботи над музичним твором.

Для ознайомлення з музичним твором рекомендується прослухати його у виконанні видатних музикантів. Щоб уникнути прагнення до копіювання, бажано прослухати твір різних музикантів-виконавців, познайомитися з різними варіантами інтерпретації. Це дасть можливість студенту проявити свою творчу індивідуальність, знайти власне трактування твору.

Процес самостійної роботи над музичним твором можна умовно розділити на *три етапи*.

*На першому етапі* студент повинен якомога більше дізнатися про твір, зрозуміти майбутні технічні та художні завдання, уявити кінцеве звучання.

У процесі аналізу музичного твору студент повинен ознайомитися:

- з композитором: епоха, стиль;
- з жанром: характер, темп, форма;
- з особливостями метроритму, ладу, будови музичної мови;
- з тональним планом;
- з динамічною палітрою твору.

Вибір засобів виразності виконання:

- ігрові прийоми і штрихи з урахуванням стилю і жанру;
- особливості аплікатури і тембрових характеристик звуку на основі будови музичної мови й організації метроритму;
- виявлення кульмінацій, складних розділів твору і послідовність їх вивчення;
- підбір допоміжного матеріалу для подолання технічних труднощів.

Ознайомившись попередньо з твором, треба переходити до ретельного прочитання нотного тексту, до його розбору. Грамотний, музично усвідомлений розбір є основою для подальшої роботи; час, який витрачається на розбір, музично-художній рівень аналізу, вони відмінні у кожного студента, тому що в них різний ступень підготовки, музичний розвиток і здібності. Уважне ставлення до тексту ще під час розбору спонукає до зосередженого, вдумливого вивчення і послідовного виконання всіх авторських вказівок. Звучання під час розбору залежить від характеру твору і його основних виразних особливостей, однак необхідно звернути увагу на відносно більшу, ніж знадобиться потім, повноту звучання і стійкість звуковидобування.

*Другий етап* включає в себе відбір виразних засобів і роботу над ними. Більшість методистів, в цей період, висувають на перший план проблеми фразування, роботу над технічними труднощами на основі оптимально обраної аплікатури (як правило, шляхом багаторазових повторень в уповільненому темпі однорідних по структурі побудов). Результатом цього етапу роботи повино стати вільне і впевнене володіння студентом усіма засобами вираження художнього змісту твору.

На *третьому етапі* синтезується все, що було зроблено раніше.

Умовність такого поетапного ділення полягає в тому, що студент постійно повертається до повторень вже пройденого та здійсненого, до додаткового опрацювання труднощів, удосконалює прийоми звуковидобування. Звідси виникає основний шлях вивчення будь-якого музичного твору: від загального (створення музично-слухового уявлення про твір в цілому), до окремого (відпрацювання

елементів) і знову до загального, але в новій якості – створення цілісного художнього образу.

Не можна зловживати таким прийомом звуковидобування, як філірування звуку. Зайве посилення звучної тривалості найчастіше спотворює характер твору, робить виконання надто чутливим. Слід пам'ятати, що при роботі над старовинною, класичною музикою стилістично вірним засобом виразності (на відміну від філіровки) є поступове крещендо (за рахунок сильнішого звучання кожного подальшого звуку у порівнянні з попереднім). Для творів цього стилю характерні розміреність руху, підкреслена ритмічність коротких звуків, суворість і стриманість почуттів, відносна динамічна рівність окремих побудов, динамічна контрастність структурних одиниць.

Виразність тематизму – головне завдання в розучуванні музичних творів. Для вирішення цього завдання необхідно виконувати наступні поради:

- як найточніше дотримуватися штрихів;
- точне дотримання динамічних відтінків (необхідно прагнути, щоб посилення і послаблення звучання було природнім, негрубим і відповідало б характеру твору);
- початок і закінчення музичних фраз необхідно виконувати тихіше, ніж середину, якщо в нотах немає спеціальних вказівок щодо сили звуку.

На особливу увагу заслуговує робота над тематизмом в творах класичної поліфонії, оскільки, якщо добре буде засвоєна тема, то з легкістю будуть пройдені її етапи її розвитку. У поліфонічній фактурі, де голоси рухаються з різною тривалістю, багатоплановість звучання досягається таким чином: вступ кожного звуку основного голосу дається на більш високому динамічному рівні, голосніше, ніж звуки інших голосів. Під час переходу руху до підголосків фразування слід здійснювати тільки по елементах основної теми, прислухаючись до гармонійного для ладу тяжіння.

Найголовніше в роботі над творами великої форми – постійне відчуття цілісності. Іноді в методичній літературі зустрічаються пропозиції вивчати велику

форму не підряд, а детально вчити текст з розробки, або випускаючи її, вчити експозицію і репризу.

### **3. УМОВИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ**

Художній задум твору, досягнення глибини його вираження обумовлюють необхідність розвитку у студентів всього комплексу музично-виконавських умінь і навичок. Найважливішими складовими цього комплексу є:

- уміння раціональної постановки і просторової точності рухового апарату;
- навички реалізації основних аплікатурних принципів і послідовностей;
- уміння і навички використовувати такі засоби виразності як система

штрихових прийомів, фразування, динаміка, агогіка і т.д. При цьому необхідно пам'ятати, що мати значний запас музично-виконавських, технічних умінь і навичок дає можливість більш повно та переконливо розкрити художній зміст творів, що вивчаються.

Одна з основних умов вдосконалення художньо-технічної майстерності студента – це постійна робота над звуком, виходячи з художньо-технічних завдань, що визначено для засвоєння музичного матеріалу. Увагу студента при виборі прийомів звуковидобування необхідно звертати на виразність музичної інтонації, на натхненність виконання.

Вдосконалення художньо-технічної майстерності здійснюється за умов спонукання студентів до виконавської самостійності, яка визначається двома чинниками: по-перше, тим, що основний час в процесі музичного навчання відводиться на самостійну домашню роботу, по-друге, самостійний пошук, відбір і оцінка сприяють розвитку музичного мислення, умінню домагатися мети, що в свою чергу веде до виконавської зрілості і майстерності. Критеріями самостійної роботи студентів над музичним матеріалом служать уміння інтерпретувати твір,

створювати свій виконавський задум і уміння самостійно знаходити художньо-технічні засоби для втілення цього задуму.

Виконання музичних творів вимагає постійного вдосконалення володіння різними видами технічної майстерності – від звуковидобування, вміння застосовувати необхідний артикуляційний прийом, свободи виконавського апарату – до різноманітних технічних навичок, таких, як точність, скоординованість рухів. Найдієвішим засобом оволодіння комплексом технологічних навичок, досягнення стійкого ритму, чіткості є вивчення гам, вправ та етюдів. Тому необхідно стимулювати студентів до кропіткої самостійної роботи над технічним матеріалом, тому що робота над технікою здійснюється в процесі вивчення гам, етюдів і вправ, а деякі студенти ухиляються від роботи над цим матеріалом, всі свої зусилля спрямовують на вивчення художніх творів. Але гами є основними ланками більшості технічних епізодів художніх творів, тому за умови щоденного опрацювання гам та етюдів виконавський апарат буде здатний краще виконати необхідне музичне завдання і з часом доводити його до віртуозного виконання.

Грати гами слід усіма штрихами, у всіх ритмічних і артикуляційних варіантах. Такий метод дозволяє не тільки досконало оволодіти музичним інструментом, але і виробити яскравість і гостру, характерність штрихів, найбільш поширених ритмічних малюнків й артикуляційних угруповань.

Технічний розвиток студентів багато в чому залежить від того, чи зумів педагог прищепити йому любов до етюдів. При сумлінному вивченні великої кількості етюдів, ця «кількість» переходить в «якість» і поступово розвивається віртуозна техніка. В основі такої техніки лежить утворення так званих «рухових навичок».

Граючи велику кількість гам, вправ, етюдів та художніх творів у студентів розвиваються рухливі навички, це дозволяє без великої попередньої підготовки вирішувати складні технічні завдання, тобто спрацьовує попередній досвід і «метод аналогій». Рухомі навички є тією основою виконавського апарату, які дозволяють здійснити швидке вирішення найскладніших технічних завдань, якими володіють музиканти-віртуози.

Над етюдом потрібно працювати також ретельно і сумлінно, як і над п'єсою. Робота над етюдом повина продовжуватися до тих пір, поки його виконання не досягне того рівня, який відповідає завершеності роботи над художнім твором. Підбираючи етюди важливо враховувати широке коло найрізноманітніших чинників. Етюди повині в своїй сукупності охоплювати всі види техніки, різноманітні тональності, всі регістри, штрихи і ритмічні труднощі. Але запропонований студенту етюд повинен бути посильним, як правило, слід дотримуватися принципу поступового зростання складності.

Головне значення технічних вправ полягає в тому, що вони дають можливість в найбільш сконцентрованому вигляді працювати над основними технічними формулами, над основним «ядром» технічних труднощів.

#### **4. МЕТОДИКА САМОСТІЙНОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ ТВОРУ**

Початковий етап роботи над музичним твором будь-якого жанру, стилю, епохи присвячений завданню об'єктивного аналізу нотного тексту, в якому можна виділити дві складові частини: аналіз драматургії (знання основного композиційного методу, який використовується в даному творі) і питання інтерпретації. Розумінню музичної мови багато в чому сприяє знання з музично-теоретичних дисциплін, їх застосування в навчально-виконавській діяльності, що, в свою чергу, допомагає вихованню мислення студентів, робить виконання музичного матеріалу більш мотивованим, аргументованим, переконаним.

Інтерпретаційний аналіз нотного тексту спрямований на вирішення таких питань:

- осмислення трактування (виділення елементів авторського задуму, не позначених редакторськими вказівками);
- створення власного інтерпретаційного задуму, дотримуючись певних меж на рівні виконавської ініціативи;

– точне визначення конкретних виразних властивостей даного жанру, на основі якого студент має можливість вибудувати комплекс засобів виразності виконання.

Аналіз музичного твору передбачає його вивчення в декількох широких аспектах: теоретичному, виконавському, художньому і методичному, що й обумовлює необхідність застосування міжпредметних зв'язків, але не тільки між виконавськими та музично-теоретичними дисциплінами. Взаємозв'язок з дисциплінами психолого-педагогічного циклу дозволяє в процесі інтерпретаційного аналізу формувати професійно-педагогічні вміння та навички студентів, перш за все конструктивні вміння аналізувати, узагальнювати і синтезувати навчальний матеріал, сприяє розвитку самостійності і активності музично-педагогічного мислення.

Цілісний процес роботи над музичним твором характеризується трьома послідовними розділами: перший – загальноісторичний, що містить аналіз відомостей про автора твору та його часу; другий – музично-теоретичний аналіз твору; третій розділ включає питання виконавської інтерпретації. Методичний аспект аналізу полягає в знаходженні способів досягнення виконавського мистецтва.

З метою оптимізації даного розділу навчальної роботи необхідно знати загальні параметри аналітико-виконавських дій, в перелік таких параметрів можуть увійти:

1. Уміння самостійно розбиратися в структурі музичного твору:
  - знання закономірностей стилю, жанру і їх характеристик;
  - виконавський аналіз музичної форми: вміння характеризувати основні принципи формоутворення;
  - вміння порівнювати частини всередині цілісного музичного твору, відокремлювати кульмінації в частинах і в цілому в музичній побудові;
  - вміння розрізняти елементи музичної мови (інтонацію, мотиви, фрази, періоди).

2. Художньо переконливе й емоційно насичене виконання музики відповідно до задуму автора і власною інтерпретацією:

- почуття архітектоніки, охоплення широких побудов, логічне поєднання темпу, ритму і кульмінацій в дрібних і великих розділах;
- співвідношення звукових і технічних завдань: зв'язок, емоційне тяжіння звуків, артикуляція, виконання штрихів, зіставлення голосів між собою.

3. Словесна характеристика музично-художнього образу, вербалізація виконавських дій у досягненні необхідного звукового результату:

- пояснення значення засобів музичної виразності в розкритті змісту музичного твору;
- розповідь про музичний твір, історію його створення, образно-поетичний задум, використання епітетів в образно-емоційній характеристиці музики, словесний опис зміни настрою в музичних епізодах, образні асоціації;
- аналіз необхідних прийомів і способів виконання на музичному інструменті.

Рівень інтерпретаційного аналізу багато в чому визначає якість подальшої роботи щодо виконавського втілення аналітичних даних. Тільки на їх основі можлива повноцінна увага до нотного тексту, ясне внутрішнє слухання архітектоніки твору, що дозволяє співвідносити між собою частини і розділи твору, створювати звукові образи.

Таким чином, інтерпретаційний аналіз повинен втілитися в наступних послідовних результатах:

- усвідомлення художньої природи й особливостей музичного матеріалу, пов'язаних з аналізом твору, його цілісним сприйняттям на основі оперування музично-слуховими уявленнями, образами, весь обсяг музично-теоретичних знань, активізацією звукової уяви, уточненням технічних і художніх завдань;
- пошук прийомів і засобів вирішення практичних і теоретичних завдань, намічених на попередньому етапі; максимальна зосередженість на звучанні і свободі апарату, інтенсифікація роботи з технічними труднощами, вирішення задач звуковидобування;



- концентрація результатів роботи над усіма складовими виконавської інтерпретації, здійснення задуму на основі регуляції всього комплексу.

## **Орієнтовний план музично-теоретичного та виконавського аналізу музичного твору**

1. Надати короткі відомості про композитора, стильові особливості його музичної мови й епохи, в якій він жив і творив, а також факти, пов'язані з написанням твору.

2. Визначити загальний емоційно-образний характер твору на основі аналізу, порівняння, узагальнення засобів музичної виразності та розкрити виражальну суть і зміни, пов'язані з плинністю музики, розвитком художнього образу:

- охарактеризувати особливості побудови мелодії, визначаючи своєрідність ладу, інтонаційні звороти, жанрові властивості;

- розкрити ладо-тональну організацію та гармонічні засоби виразності, пов'язані з розвитком художнього образу (зміна тональності або ускладненість гармонії – це не тільки нове забарвлення музичної тканини, але й засіб, пов'язаний з розвитком музики, і навпаки, повернення до головної тональності сприймається як узагальнення тощо);

- пояснити значення метро-ритмічних і темпових особливостей твору з боку їх художньої виразності;

- розкрити форму твору як процес музичного розвитку, характерного для певної епохи, або жанру тощо (куплетна побудова, принципи варіаційного повторення тематичного матеріалу, форма контрастного співставлення та інше);

- пояснити значення артикуляційних засобів (як осмисленої вимови музичних «формул» за допомогою штрихів тощо), динаміки (контрасної, терасоподібної, пластичної та інших, пов'язаних із стильовими особливостями, або

виражальними можливостями музичних інструментів різних епох) та кульмінаційних моментів (головної кульмінації, як вершини музичного розвитку, після якої настає розв'язка та другорядних, що надають динамічності виразності окремим частинам твору);

– визначити тип фактури та жанрову природу музики як характерну особливість вираження її змісту, стилю епохи та мови композитора (мелодія у супроводі, гармонічна фігурація у віденських класиків; поліфонічне викладення: підголоскове, контрастне, імітаційне, як засіб ускладнення та збагачення музичної тканини); акордове й унісонне проведення теми, характерне для драматичних образів; жанровість твору, як вираження характеру – скерціозного, токатного, танцювального, мазуркового тощо.

3. Охарактеризувати виконавські особливості (труднощі), з якими зіткнувся студент у робочому процесі (добір аплікатури, технічні угруповання, пов'язані з опануванням пасажів, поліритмічні труднощі тощо), а також під час виконання твору (на що необхідно звернути особливу увагу, щоб яскраво та правдиво передати художній образ). Маються на увазі різні види слухового самоконтролю (поточного коректуючого та випереджувального), а також тісно пов'язаної з ним виконавської координації – простої робочої, яка регулює доцільну взаємодію всіх частин руки; координацією, пов'язаною з різними видами діяльності (поліритмія, одночасне виконання різних штрихів тощо) і психомоторної, що координує рухову та емоційну сферу виконавця.

## 5. ЕФЕКТИВНІ ФОРМИ РОБОТИ З РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ

Становлення творчої самостійності студентів, як однієї з найважливіших креативних якостей особистості є значущою сходинкою до формування їх музично-виконавської компетенції. Тому читання нот з аркушу, ескізне ознайомлення з музичним матеріалом, підбір по слуху стають важливими **формами роботи** на заняттях з основного музичного інструменту та під час самостійної роботи студентів. Розглянемо кожен з них детальніше.

Найбільш доступною та поширеною з вищезазначених форм роботи є **читання з аркушу**. Вона ефективно впливає на процес становлення та розвитку музичної свідомості, збагачення її слуховими враженнями, досвідом, багажем спеціальних відомостей. Особливу значущість навички читання з аркушу набувають в діяльності вчителя музичного мистецтва, оскільки йому доводиться стикатися з різними сферами музично-виконавської діяльності: бути ілюстратором, концертмейстером, акомпаніатором. Чим більш вільно він буде читати з аркушу, чим більше нотної літератури він буде використовувати, тим ширше стане його музичний кругозір, тим ефективніше він зможе вирішувати питання музичного виховання школярів.

Розвиваюча функція читання з аркушу в процесі формування виконавських здібностей студента обумовлює вільну орієнтацію на музичному інструменті, розвиток техніки, загальну виконавську і методичну свободу, швидку реакцію апарату на нотний текст, слухомоторний зв'язок.

У методичній літературі з питань навчання гри на музичному інструменті знаходимо наступну схему процесу читання нот з аркушу:

– зорове сприйняття – внутрішнє музично-слухове уявлення – система слухомоторних зв'язків і рухів – звучання.

Відсутність у виконанні другої ланки неминуче веде до формального програвання, неемоційного в музичному відношенні.

Для успішності процесу читання нот з аркушу велике значення мають напрацьовані аплікатурні «штампи», які набуваються в роботі з гаммами, арпеджіо, акордами, спеціальними вправами. Студент повинен знати способи скорочень і полегшень перевантажених гармонійних фактур, прикрас і голосів, а також йому необхідно володіти розвинутими слуховими уявленнями, логічним передбаченням.

У процесі читання з аркушу обов'язковий є період роботи з нотами без програвання, який розвиває музично-слухові уявлення, що стає опорою для осмислення фразування та конструкції музичного матеріалу.

Читання з аркушу – це постійна та швидка зміна нових музичних сприймань, вражень, інтенсивне надходження багатой та різнохарактерної музичної інформації.

Читаючи музику, студент має справу з творами, які не обов'язково надалі будуть вивчатися. У процесі читання нот з аркушу з усією повнотою та виразністю розкриваються такі основні дидактичні принципи розвивального навчання:

- збільшення обсягу в навчанні музичного матеріалу;
- прискорення темпу його проходження;
- розвиток здатності швидкого читання нот, штрихів, ритмічних малюнків;
- всебічний розвиток особистості студента, розширення його художнього кругозору;
- розвиток комплексу музично-творчих здібностей;
- розвиток у студентів пізнавального інтересу та пізнавальної активності в досягненні інструментального виконавського мистецтва як цілісного художнього простору;
- формування мотивації до оволодіння комплексом музично-виконавських навичок і умінь, як засобу втілення художнього задуму;
- стимулювання самостійності в роботі з музичним текстом, оволодіння навичками стильового аналізу музичного твору;
- формування художнього смаку, здатності до контролю і самоконтролю, готовності до подолання труднощів, постійної спрямованості до розширення творчої уяви та поглиблення художньо-естетичного досвіду.

Під час роботи над розвитком вміння читання нот з аркушу необхідно основну увагу приділити тому, щоб студент навчився самостійно розбирати новий текст, для цього необхідно навчити його правильно визначати:

- мелодико-ритмічну будову нотного тексту;
- інтервальну будову нотного тексту;
- фактуру нотного тексту;
- тональність, розмір, темп і характер музичного твору;
- штрихові і динамічні позначення;
- форму музичного твору;
- добре знати умовні позначення, скорочення нотного письма і вміти ними користуватися.

Наступною та не менш ефективною формою роботи з розвитку виконавської самостійності студента є **ескізне вивчення музичного матеріалу**. Дана форма роботи зумовлює можливість значного збільшення кількості музичного матеріалу, що підлягає виконавському ознайомленню й опрацюванню, та дозволяє створити великий і різнобічний навчально-педагогічний репертуар.

Ескізне ознайомлення з музичним матеріалом за певними принципами помітно наближається до читання з аркушу. Однак воно передбачає більш серйозне й обгрунтоване відпрацювання твору.

Студент не обмежується одноразовим, поверховим ознайомленням з музичним твором. Граючи його, при необхідності, багаторазово, протягом визначеного періоду часу, він значно глибше пізнає його виразну сутність, композиційні особливості та емоційно-образний зміст. Основну частину цієї роботи (інтерпретаторське втілення, технічні проблеми та інше) відпрацьовує сам студент. Завдання педагога полягає тільки в тому, аби надати початкове направлення, визначити кінцеву художню ціль, підказати своєму вихованцю більш раціональні прийоми та засоби роботи. При ескізному вивченні музичного матеріалу, цей процес не завершується концертним виконанням, роботу над твором можна вважати закінченою, якщо студент зможе охопити образно-поетичний задум твору, уявлення про нього.

При використанні даної форми роботи на заняттях акцент робиться на цілісному втіленні музичного образу, на узагальненому обсязі музичної форми, на спробі виконати твір емоційно піднесено, у визначених автором темпах, без страху допустити помилку.

Репертуар для ескізного опрацювання повинен бути максимально різнобічним за складом, стилістично багатим і багатоплановим. У ньому повинно бути представлено широке коло композиторських імен і творів. Його можна розширити за рахунок різного роду аранжувань оперних, симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних творів. Важливо, щоб твори з ескізного опрацювання подобались студенту та знаходили у нього емоційний відгук. Щодо складності твору, що вивчається в ескізній формі, то вони в певних межах можуть перевищувати реальні виконавські можливості студента.

Останньою формою роботи з розитку виконавської самостійності студента, що розглядається нами, є **підбір на слух**. Нехтування вихованням цієї навички призводить до однобічності розвитку музиканта.

Гра по слуху містить в собі елементи творчості: одна й та ж мелодія, підібрана різними виконавцями, звучить неоднаково. Виконання по слуху розвиває творчу фантазію, нерідко переростає в здатність імпровізувати, до вміння написання музики. У цьому процесі сформовуються майже автоматичні навички взаємозв'язку дії апарату зі слуховою увагою, ефективно формується музично-слуховий контроль.

Зміст методу підбору по слуху полягає в умінні співвіднести звуковий результат з музичною уявою. В цьому творчому процесі виділяються три етапи:

- внутрішня усвідомленість звучання звуковисотного і рухового втілення;
- контроль відповідності реального звучання слухоруховим уявленням;
- виправлення неточностей.

## 6. ПРИЙОМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ЗАПАМ'ЯТОВУВАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

Гра напам'ять є обов'язковою умовою концертного виступу та підготовки програми до заліків та іспитів. Вона визначає рівень і успішність професійного зростання виконавця, обсяг і різноманітність навчального або концертного репертуару, швидкість його накопичення і поновлення.

Але так було не завжди. Вперше виконання творів напам'ять, тобто без нот, ввела в свою концертну практику відома піаністка 19 століття Клара Шуман, дружина композитора Роберта Шумана. З появою романтичного напрямку в музичному мистецтві, з укрупненням, ускладненням музичної фактури (що особливо наочно проявилось у фортепіанній музиці), виникла необхідність в новій техніці виконання, новому виконавському мисленні, для якого постійний зоровий контакт з нотами служив якимось психологічним «гальмом», що обмежує і технічну, і художню свободу музиканта.

За словами Р. Шумана, «акорд, зіграний як завгодно вільно по нотах і наполовину не звучить так вільно, як зіграний на пам'ять». Музиканти-сучасники спочатку не сприймали всерйоз ці погляди і вважали виконання напам'ять свого роду небезпечним експериментом, «цирковим номером», непотрібним прагненням вразити публіку. Однак час довів доцільність гри напам'ять і поступово вона остаточно закріпилася в повсякденній практиці музичного навчання і виконавства.

### *Довільне і мимовільне заучування творів напам'ять*

Процес вивчення напам'ять – це перехід всіх музично-виконавських уявлень (рухових, слухових, образно-сміслових відчуттів, вражень) з короткочасної, або оперативної пам'яті, задіяної під час гри по нотах і роботи над твором, в пам'ять довготривалу.

Перехід цей відбувається поступово: так, безпомилкова гра по нотах вже передбачає високий рівень автоматизації виконання всіх його елементів – рухів, слухових уявлень і т.д., однак все це відбувається з опорою на зорове сприйняття

нотного тексту, який служить свого роду «шпаргалкою», що нагадує основні опорні точки виконання (в повному обсязі інформація зчитується ще тільки на стадії читання з аркушу, при розборі твору і фіксується переважно оперативною короткочасною пам'яттю).

Чим вищий рівень вивчення твору, тим менше стає цих опорних точок, тим вище стає рівень узагальненості інформації, тим рідше погляд виконавця звертається до нот. Поступово ноти стають не потрібні і в якийсь момент виконавець з радістю помічає, що грає напам'ять. Так відбувається при мимовільному запам'ятовуванні музичного твору, коли він вивчається як би сам по собі, без спеціально поставленої мети запам'ятати напам'ять, тобто без спеціальної мнемічної установки. Однак таке запам'ятовування, при всій його зручності, привабливості і природності, має ряд обмежень і недоліків. Головними з них є:

- 1) можливість застосування тільки в творах відносно нескладної фактури;
- 2) ненадійність запам'ятовування, збереження і відтворення інформації (музичного тексту), пов'язане з опорою на переважно рухово-моторні механізми музичної пам'яті, виключаючи її логічний компонент.

На думку більшості педагогів-методистів, саме довільне, логічно усвідомлене запам'ятовування музики, спеціальне її заучування (ще до стадії мимовільного відтворення) дає справжню міцність і довготривалість запам'ятовування, забезпечуючи надійність музичної пам'яті в різних ситуаціях.

За влучним висловом Л. Маккінон «Тільки те, що зазначено свідомо, можна пригадати згодом з власної волі» [7]. Таким чином, велике значення для ефективного довільного заучування має активізація логічної, інтелектуальної пам'яті, яка має справу з поняттями, логічними категоріями. Тому всі форми логічного усвідомлення, аналізу всіх елементів музичної тканини є одночасно і способами запам'ятовування музики. Тональний план, модуляції, особливості драматургії, динаміка, властивості фактури, голосоведення, аплікатура і т.д. – все це служить матеріалом для музичної пам'яті.

Особливо продуктивне довільне запам'ятовування при вивченні складних за фактурою та ладогармонічною мовою творів, таких як поліфонічні «багатошарові»



твори, п'єси сучасних авторів. Їх розуміння і виконання неможливе без глибокого логічного аналізу всіх елементів змісту і форми музики, розгляду всіх тонкощів фактури з одночасною їх фіксацією свідомістю і пам'яттю. В цьому випадку довільне запам'ятовування необхідне не тільки як ефективний спосіб запам'ятовування складної, мимовільної музичної тканини, що не запам'ятовується, але і як гарант художності виконання, його осмисленості та глибини проникнення в зміст музики.

Порівнюючи довільне та мимовільне запам'ятовування, слід зазначити, що при всіх інших рівних умовах довільне запам'ятовування краще, так як, не дивлячись на свою деяку трудомісткість, воно забезпечує більш високий рівень запам'ятовування, включаючи надійність, довгостроковість і точність деталізації. Однак і мимовільне запам'ятовування, в тому випадку, якщо воно відбувається в комплексі з активною осмисленою роботою над твором і підкріплюється подальшим логічним усвідомленням вже вивченого напам'ять за допомогою інтелектуальної пам'яті, також є досить повноцінним і надійним.

Для міцності музичної пам'яті та профілактики забування, втрат тексту під час відповідальних виступів велику роль відіграють також строки вивчення напам'ять. Вважається, що оптимальним для вивчення нового твору напам'ять за два-три місяці до концерту (іспиту), але не менше ніж за місяць. Важливо, щоб за цей час свідомість студента звикла спиратися не на зорові, а на слухові, рухові, експресивні орієнтири у виконанні.

У цей період виявляються також всі слабкі місця в роботі пам'яті, з'являються час від часу у виконанні прогалини в її роботі, забування тексту, всі помилки виправляються і заново заучуються. Так як зберігання інформації в довготривалій пам'яті практично не обмежене в часі, добре вивчені п'єси ми пам'ятаємо все життя, за умови їх відтворення час від часу з частотою спочатку раз в 3-6 місяців, потім раз на рік і т.д. Вони стають основою виконавського репертуару, необхідного для будь-якого педага-музиканта.

При заучуванні музичного матеріалу, як і при запам'ятовуванні будь-якої іншої інформації, велике значення мають загальні правила і закономірності,

пов'язані з обсягом матеріалу, що запам'ятовується, розподілом повторень за часом, інтерференцією різних потоків інформації і т.д.

### ***Розподіл повторень за часом***

Музичний матеріал, що вже вивчений потребує періодичного повтору, особливо це важливо для рухової пам'яті. Це пов'язано з автоматизацією дій. Доцільно повторення розподілити на декілька «підходів» по відповідній кількості програвань (10-30), між якими буде певний проміжок часу (зазвичай один день). У цей проміжок часу мнемічна робота продовжується: інформація засвоюється мозком, внутрішнім слухом. Музика продовжує звучати у вухах в стані спокою, в тиші. І це дуже цінна та важлива частина запам'ятовування, яку не потрібно порушувати якоюсь іншою музикою.

Однак слід пам'ятати, що якщо проміжок між повтореннями занадто великий, більше 3-4 днів, є ризик забути вивчений раніше уривок.

### ***Як уникнути інтерференції***

У психології інтерференція – це погіршення збереження матеріалу, що запам'ятовується внаслідок накладення іншого матеріалу, з яким оперує суб'єкт, коли різні потоки інформації заважають один одному. В результаті продуктивність запам'ятовування (швидкість, міцність, точність) різко знижується.

Тут також допоможе правильна організація роботи. Так, недоцільно намагатися вивчити одночасно відразу кілька творів напам'ять, ефективність такої роботи дуже низька в порівнянні з затраченими силами та часом, а результати сумнівні. Правильніше обмежитися на якийсь період вивченням одного твору від початку до кінця, такий метод «концентрації» (або «занурення») сприяє формуванню цілісного завершеного образу твору (гештальт уявлення), що дуже важливо для міцності запам'ятовування та глибини розуміння музики.

### **Прийоми заучування музичного твору напам'ять**

Музична пам'ять – це здібність людини до запам'ятовування, збереження у свідомості та наступного відтворення музичного матеріалу. Ф. Соколов із зазначених процесів пам'яті виділяє запам'ятовування як початковий, який визначає всю подальшу складну та опосередковану роботу людської пам'яті [13,с.144].

Студент має за мету діяльності запам'ятати музичний матеріал, до того ж його виконавські дії ведуть до якісного поліпшення музичних мнемічних операцій, а якщо розглянути ширше – до удосконалення відповідної здібності. Значна частина студентів проводить повсякденні заняття на підставі багаторазових повторень музичного твору, в результаті яких музичний матеріал поступово заучується напам'ять. При цьому навантаження здійснюється на рухово-моторну пам'ять. Важливу роль відіграє слухово-образна пам'ять. Формування слухово-образної пам'яті пов'язано з перетворенням внутрішніх слухових уявлень, які є основою запам'ятовування музичного матеріалу. Велике значення для вивчення музичного репертуару має логічна пам'ять, яка розуміє активну роботу мислення людини, вміння аналізувати, порівнювати, узагальнювати. Саме тому метод цілісного аналізу дає можливість набуття знань, які допомагають студентові більш глибоко усвідомити змісту твору. Метод цілісного аналізу – це робота над музичним матеріалом, яка ефективно сприяє запам'ятовуванню.

Процес раціонального засвоєння репертуару з метою ефективного розвитку музичної пам'яті повинен включати такі важливі складові:

1. Аналіз форми музичного твору, тобто з'ясування його структури та композиційно-драматургічного плану.
2. З'ясування загальних інтонаційних особливостей твору, що впливає зі своєрідності музичної мови композитора.
3. Встановлення конкретних смислових зв'язків між структурою цілого твору та окремими частинами.
4. Вивчення особливостей та взаємозв'язків основних засобів художньої виразності, що застосовані у творі.

Таким чином, цілісний аналіз музичного твору сприяє глибокому усвідомленню змісту, структури, засобів виразності репертуару, що вивчається, який, у свою чергу, добродійно впливає на розвиток логічної пам'яті.

Науковими дослідженнями доведено тісний взаємозв'язок інтелектуального й емоційного в процесі музично-виконавської творчості. Кожен з двох процесів має свою специфіку та виконує певні функції. Неможливе втілення художнього образу музичного твору без емоційного переживання, без емоційного ставлення до нього.

У сучасній психології виокремлено дії з запам'ятовування тексту, які розподіляються на три групи: **змістовне групування**, виявлення **змістовних опорних пунктів** та **процеси співвідношення**. Сутність змістовного групування міститься у розподілі твору на окремі уривки, кожен з яких представляє собою логічно завершену змістовну одиницю музичного матеріалу. Тому прийом змістовного групування може бути названий прийомом змістового розподілу [4,с.187]. У випадку забування під час виконання твору пам'ять звертається до опорних пунктів. В основі змістового співвідношення лежить використання розумових операцій для порівняння між собою деяких характерних особливостей тонального плану, гармонічного, голосоведіння, мелодії, акомпанементу твору [4,с.187].

Й.Гофман пропонує такі засоби роботи над твором:

1. Робота з текстом твору без інструменту. На цьому етапі процес ознайомлення здійснюється на основі уважного вивчення нотного тексту та уявлення звучання за допомогою внутрішнього слуху.

❖ Музикант виявляє та визначає:

- головний настрій твору;
- особливості розвитку художнього образу;
- головну ідею твору;
- розуміння позиції автора;
- розуміння власного особистісного сенсу у творі [4, с.188].

2. Робота з текстом твору за інструментом передбачає усвідомлення загального художнього змісту, потім починається детальне опрацювання твору.

Невпинна розумова робота – запорука успішного запам'ятовування твору напам'ять.

3. Робота над твором без тексту (гра напам'ять). У процесі виконання твору напам'ять відбувається подальше закріплення його в пам'яті – слуховій, руховій, логічній. Велику допомогу в процесі запам'ятовування чинять асоціації, які виконавець використовує для знаходження більшої виразності виконання. Коли твір уже вивчено напам'ять, треба його регулярно повторювати для закріплення в пам'яті. При цьому необхідно вносити елементи новизни [4, с.192-195].

4. Робота без інструменту і без нот. Найбільш складний спосіб роботи над твором. Але ж чергування уявної гри твору без інструменту з реальною грою на інструменті дає студенту змогу домогтися міцного запам'ятовування твору. Г. Г. Нейгауз розповів про свій досвід вивчення сонати Бетховена op.106 B dur, Hammerklavier, з фугою. Він весь час думав про неї, навіть уві сні. Під час відпочинку йому снилася соната, і коли уві сні забував текст, він просипався, брав ноти і читав фугу з того місця, де зупинився, та знову засинав. У результаті він вивчив цю сонату напам'ять за шість днів. Цей досвід показав, що, крім чотирьох засобів вивчення творів, які рекомендував Гофман, є ще п'ятий – вчити п'єсу під час сну [10, с.180].

Г. М. Ципін зазначив конкретні прийоми та засоби вивчення твору напам'ять:

✓ Під час заучування напам'ять великих творів краще рухатися від загального до часткового. Спочатку треба зрозуміти музичну форму в цілому, усвідомити її як структурну єдність і тільки потім переходити до диференційованого засвоєння складових її частин.

✓ Змістовні одиниці (фрагменти, частини) музичного матеріалу не повинні бути ні надто малими, ні надмірно великими за обсягом.

✓ Запам'ятовування музики полегшується при виділенні у тексті змістовних опорних пунктів.

✓ Поглибленому розумінню та запам'ятовуванню окремих фрагментів твору сприяє уявне порівняння цих фрагментів з вже відомим з його минулого

досвіду музичним матеріалом. Спираючись на відоме, ми запам'ятовуємо скоріше та успішніше.

✓ Засіб «умоголяного» запам'ятовування, який ґрунтується на внутрішніх уявленнях [14, с.111-112].

Таким чином, музична пам'ять – це складний комплекс різних видів пам'яті, особливо важливим є слухово-образна та рухово-моторна. Логічні дії запам'ятовування (такі як змістовне групування та змістове співвідношення) поліпшують запам'ятовування. Логічна та емоційна, довільна та мимовільна пам'ять взаємодіють у процесі вивчення напам'ять музичного матеріалу. Активна музична діяльність, яка включає інтелектуально-емоційне та віртуозно-технічне засвоєння музичного репертуару, забезпечує поєднання процесів довільного та мимовільного запам'ятовування.

Різні етапи роботи потребують різних підходів до запам'ятовування, тому принципи роботи Й.Гофмана та Г.М.Ципіна можуть бути орієнтиром у роботі. Формування та розвиток музичної пам'яті відбувається відповідно до загальних законів психології та педагогіки. Процес формування та розвитку музичної пам'яті пов'язаний з особливостями психіки людини, її мисленням та професійною діяльністю.

## 7. АЛГОРИТМИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ

Працюючи самостійно над музичним твором слід дотримуватися наступних загальних рекомендацій: перед розучуванням твору слід визначити тональність твору, назву ключових знаків; уточнити аплікатуру, ритмічну структуру мелодії (початківцям дуже корисним буде сольмізація мелодичного малюнку); розбір тексту потрібно розпочинати в дуже повільному темпі, при необхідності – можна рахувати вголос чи про себе; необхідно визначити межі речень, фраз, штрихи, якими виконується твір. Програвати твір не варто лише з початку до кінця, дуже корисним буде робота над технічно-складними місцями, окремими тактами.

Отже, перше завдання при самостійній роботі – точне відтворення нотного тексту. Однак важливо не тільки правильно перенести ноти з нотного стану на інструмент, але й сприйняти, усвідомити їх як складові елементи музичної фрази, як компоненти її мелодико-гармонійної структури. При виконанні нотного тексту треба пояснювати, як і що повинно бути виконано, поставити мету роботи й усвідомити засоби, які належить застосувати для досягнення наміченого.

Наступний момент роботи – уточнення ритмічних уявлень у даному творі. Це завдання органічно пов'язане з попереднім, оскільки усвідомлення нотного тексту підводить до уточнення ритмічних уявлень. Формування звуковисотних і ритмічних уявлень на основі зорового сприйняття нотного запису досягається шляхом мовчазного читання тексту та внутрішнього проспівування мелодії, тобто шляхом координації слухового уявлення про тривалості з ігровими навичками. Так досягається вміння оперувати своїми слуховими та руховими уявленнями, що сприяє засвоєнню нотного тексту.

Засвоєння тексту повино супроводжуватися усвідомленням структури музичного твору. Якщо спочатку воно має характер загального бачення твору, у ході вивчення тексту, розуміння структури є опорою для усвідомлення музичних образів, а тим самим і для кращого засвоєння нотного тексту.

Взаємозв'язок у виконанні всіх попередніх завдань – головна умова під час вибору необхідних засобів для досягнення відповідної якості виконання та подолання технічних труднощів, які виникають. Лише відштовхуючись від змісту твору й усвідомлюючи шляхи його втілення, можливо вірно виконати технічні завдання.

Вибір необхідних для виконання засобів музичної виразності пов'язаний з попередніми завданнями і не може бути відірваним від усього процесу роботи над твором. Характер звучання, прийоми звуковедення (легато, стакато, штрихи, ліги, акценти), динамічні характеристики, темп – все це визначається сутністю того, що виконується і знаходиться у знаках нотного запису. З перших занять треба вчитися розуміти їх і намагатися точно відтворювати.

Усвідомлене виконання тексту нерозривно пов'язане із засобами музичного фразування (рух мелодійної лінії до її вершини, підйом і спад мелодії, початок і кінець фрази). На цій основі дуже легко добиватися виконання динамічних і агогічних вказівок.

З метою удосконалення виконавської самостійності в студента викладачеві належить на кожному занятті пропонувати невеликі завдання з розвитку здатності до аналізу, усвідомлення та вміння робити висновки й узагальнення. Активізації самостійної роботи сприяє звернення до нових творів сучасних і зарубіжних композиторів, а також до маловідомих творів композиторів попередніх епох. Вміння самостійно розібратися у новому музичному матеріалі дуже важливо для майбутньої практичної діяльності молодого фахівця.

Наступні етапи самостійної роботи над музичним твором передбачають:

- зростання темпу програвання твору;
- уточнення штрихів;
- відпрацювання динамічних відтінків;
- поступове збільшення темпу твору та програвання в різних, більш повільних темпах;
- уточнення кульмінації твору, трактовки;
- постійну працю з нотним текстом;



- заучування тексту твору напам'ять;
- імітацію майбутнього виступу на сцені з відповідним психоемоційним настроєм (перед батьками, товаришами, в пустому класі) тощо.

Зазначимо, що студенту треба продовжувати грати твори з нот, в помірних темпах, особливо активізуючи роль слухового контролю, адже на заключному етапі роботи над художнім твором найчастіше відбувається «загравання» твору, а перед виступом – розігратись на технічному матеріалі в повільних темпах.

## **АЛГОРИТМИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМИ ТВОРАМИ РІЗНИХ ЖАНРІВ**

**розроблені старшим викладачем Е. А. Власенко  
(використано за згодою)**

### **❖ Алгоритм самостійної роботи виконавського освоєння інструктивного матеріалу (етюду)**

1. Визначення для удосконалення якого виду техніки призначене вивчення даного етюду (гамоподібні пасажі, арпеджіо, акорди, октави тощо).
2. Точний розбір нотного тексту з урахуванням аплікатурних, штрихових, інструктивних завдань.
3. Відпрацьовування технічних труднощів кожною рукою окремо та двома руками разом.
4. Вибудовування плану динамічного розвитку музичного твору.
5. Вибір оптимального темпу виконання, відповідно до розвиненості технічної бази.
6. Досконале освоєння нотного тексту напам'ять.
7. Цілісне виконання музичного твору.

**❖ Алгоритм самостійної роботи виконавського освоєння поліфонічного твору**

1. Точний розбір нотного тексту з урахуванням штрихових та аплікатурних вказівок редактора.
2. Визначення одиниці метроритмічної пульсації.
3. Віднайдення методів та прийомів для якісного та стилістично достовірного звуковидобування.
4. Освоєння поліфонічної фактури шляхом вивчення кожного голосу окремо з точним інтонуванням, фразуванням, штрихами та динамічним розвитком.
5. Досягнення єдиного стилістично вивіреного виконання теми в кожному голосі окремо.
6. Осмислення необхідних агогічних відхилень та їх стилістичне визначення.
7. Цілісне створення художньо-музичного образу.

**❖ Алгоритм самостійної роботи виконавського освоєння твору великої форми**

1. Уважний розбір нотного тексту з визначенням стилістичних особливостей та характеру штрихів *staccato*, *legato*, *non legato*.
2. Визначення метричної одиниці руху.
3. Добір та вивірення аплікатури.
4. Визначення тонального та гармонічного плану в експозиції сонати.
5. Осмислення характеру виконання головної, побічної, зв'язуючої та заключної партій в експозиції сонати.
6. Інтонування, фразування, робота над мелізматиною.
7. Вибудовування плану динамічного розвитку експозиції.
8. Розбір структури розробки.
9. Визначення інтонаційно та фактурно споріднених елементів експозиції та розробки.
10. Виділення нових інтонаційних зворотів у музичній тканині твору.

11. Визначення тональних відмінностей у виконанні головної, побічної та зв'язуючої партій у експозиції та репризі сонати.

12. Досконале освоєння тексту напам'ять. Вибудова цілісної форми музичного твору.

#### ❖ **Алгоритм самостійної роботи виконавського освоєння п'єси**

1. Осмислений розбір нотного тексту з урахуванням метроритмічних, штрихових, темпових, аплікатурних визначень та ремарок редактора щодо якості звуковидобування та агогіки.

2. Визначення характеру музичного твору.

3. Відпрацьовування якості звуковидобування у виконанні штрихів *staccato*, *legato*, *non legato*.

4. Віднайдення тембрового забарвлення тональних відхилень та модуляцій.

5. Відпрацьовування інтонаційних, фактурних, технічних, агогічних труднощів.

6. Розшарування музичної тканини на пласти (при необхідності).

7. Досконале вивчення тексту напам'ять.

8. Цілісне осягнення художньо-музичного образу

#### ❖ **Алгоритм читання з аркушу музичного твору**

1. Визначи лад, тональність, форму, структуру.

2. Спростити фактуру.

3. Грати без зупинок і поправок, читаючи текст на 1, 2 такти вперед.

4. Не змінювати мелодію і лінію баса.

5. Визначати основні функції тональності (T-S-D-T).

6. При виконанні спиратися на гармонію основних функцій.

7. Не відривати очей від нотного тексту.

8. Виконати музичний твір в темпі близьким до авторської вказівки.

**❖ Алгоритм читання з аркушу акомпанементу дитячих пісень**

1. Прочитати назву пісні.
2. Прочитати текст слів пісні (визначити художній зміст).
3. Визначити темп пісні.
4. Визначити тональність, ладове забарвлення.
5. Програти мелодійну лінію пісні.
6. Визначити особливості метро-ритму пісні.
7. Проаналізувати лінію баса.
8. Виконати акомпанемент дитячої пісні близько до авторських вказівок темпу.

**Рекомендована література для основного музичного інструменту  
(фортепіано)**

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. – Ч. 1 и 2.- М.: Музыка, 1988.- 416 с.
2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. - М., 1973.
3. Буховцев А.Н. Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А.Г.Рубинштейна /Под ред. С.И.Танеева.- М., 1886.
4. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник.- Львів: ЛДМА, 2001.- 244 с.
5. Воронова Т.Н. К вопросу о музыкальном мышлении // Проблемы фортепианной педагогики и исполнительства: Сборник трудов / Под ред. В.И.Муцмахера. - М.: МГПИ, 1978.- С. 64-70.
6. Воронова Т.Н. Некоторые особенности методики работы над полифонией // Проблемы фортепианной педагогики и исполнительства / Отв. ред. В.И.Муцмахер. - М.: МГПИ, 1978.- С. 70-76.
7. Галич В. О развитии внутреннего слуха, творческой инициативы и фантазии на индивидуальных занятиях в фортепианных классах // Вопросы фортепианной педагогики /Под общ: ред. В.Натансона. - М.: Музыка, 1976.- Вып.4.- С. 31-45.
8. Гат Й. Техника фортепианной игры. - М.: Музыка, 1973; Будапешт: Корвина. - 244 с.
9. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. - Л.: Музыка, 1985.- С. 49-142.
10. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве. - М., 1975.
11. Зингер Е.М. Из истории фортепианного искусства Франции. – М.: Музыка, 1976.- 112 с.
12. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник. – Тернопіль: СМП “Астон”, 1998.-300 с.

13. Келер Л. Преподавание фортепиано: Практические советы, наблюдения и заметки /Пер. с 4-го нем. издания. – М., 1880.
14. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. - М., 1971.
15. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. - М.: Музыка, 1988.- 236 с.
16. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI- XX веков: Очерки. – М.: Музыка, 1990.- 191 с.
17. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник статей. - М.: Сов. композитор, 1985.- С.235-251.
18. Мильштейн Я.И. Как мы преподаем. Заметки об обучении пианистическому мастерству // Вопросы теории и истории исполнительства. - М.: Советский композитор, 1983.- С. 200-235.
19. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975.- 471 с.
20. Муцмахер В.И. О некоторых факторах успешной работы над фортепианным сочинением // Проблемы фортепианной педагогики и исполнительства: Сборник трудов / Под ред. В.И.Муцмахера.- М.: МГПИ, 1978.- С. 58-64.
21. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1987.- 240 с.
22. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М.: Музыка, 1980.- 112 с.
23. Николаев В.А. Шопен - педагог. - М.: Музыка, 1980.- С. 7-37.
24. Растопчина Н.М. Феликс Михайлович Blumenfeld: Монографический очерк. – Л.: Музыка, 1975.- 88 с.
25. Самуил Евгеньевич Фейнберг. Пианист. Композитор. Исследователь / Ред.- сост. И.В.Лихачева. – М.: Сов. композитор, 1984.- 232 с.
26. Терентьева Н. К.Черни и его этюды. – Л., 1978.

27. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста: Методическое пособие, - М.: Советский композитор, 1989.- С. 5-60.
28. Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста: Учебно-методическое пособие. - М.: Сов. композитор, 1987.- С. 32-54.
29. Фишман Н.Л. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Этюды и очерки по бетховениане. – М., 1982.
30. Фролкин В.А. Хуан Бермудо и его музыкально-педагогические воззрения // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1978.- Вып. 40.
31. Фролкин В.А. Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (По трактату Томаса де Санкта Мария “Искусство игры фантазии”, 1565) // Музыкальное исполнительство. – М., 1983. – Вып. 11.
32. Штепанова-Курцова И. Фортепианная техника: Методика и практика. - К.: Музична Україна, 1982.- 160 с.
33. Шукайло В.Ф. Педалізація у професійній підготовці піаніста: Навчальний посібник.- Х.: Факт, 2004.- 160 с.
34. Шульпяков О.Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. – Л., 1973.
35. Шульпяков О.Ф. Звукотворческая воля или процесс познания // Сов. музыка, 1982.- № 5.
36. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л., 1986.

**Рекомендована література для основного інструменту  
(скрипка, домра, гітара, бандура, баян, духові інструменти)**

1. Апатский В. Теория и практика игры на духовых инструментах. – К.: Муз. Україна, 1989. – 320 с.
2. Баштан С. Використання найрізноманітніших технічних прийомів для бандури. – К.: Музична Україна, 1988. – 24 с.
3. Береза А.В. Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики: Навчально-методичний посібник (видання 2-ге, доповнене) Вінниця: Нова книга, 2010. – 184 с.
4. Береза А.В., Несторович Б.І. Удосконалення виконавської підготовки баяніста в процесі самостійної роботи: навч.-мет. Посіб / Адам Береза, Богдан Несторович. – Вид.2-ге, змін. І доповн. – Вінниця: Нова Книга, 2011. - 176с.
5. Білецька М.В. Психолого-педагогічні умови розвитку музичної пам'яті студентів у процесі інструментально-виконавської діяльності / М.В.Білецька // Концептуальні засади мистецької педагогіки у вищій школі: колективна монографія / за заг. Ред. Т.В. Мартинюк, Н.В. Ігнатенко. – Мелітополь: Видавництво МДПУ ім. Б.Хмельницького, 2014. – С. 70-85
6. Герасименко Г. Українські народні пісні та їх обробки для бандури. – К.: Музична Україна, 1998. – 38 с.
7. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1981. – 144 с.
8. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Ч. I. – М.: Музыка, 1990. – 286 с.
9. Григорьев В. Методика обучения игре на скрипке М.: Классика-XXI, 2006. – 255 с.
10. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. - Л.: Музыка, 1988. – 112 с.
11. Гіна Ю.М. Вибрані твори для ансамблю скрипалів та сольного виконання: Посібник. – Чернівці: Зелена Буковина, 2003. – 164 с.



12. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.
13. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.
14. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста /акордеоніста/. – К.: Видав. ім. О. Теліги, 1998. – 12 с.
15. Давидов М.А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. –Посібник. – К.: НМАУ, 1992. – 224 с.
16. Євдокімов С.А. Скрипкове виконавство. Шлях від початківця до віртуоза: навчальний посібник. – Х.: ХДУМ, 2007. – 128 с.
17. Завалко К. Педагогічна інноватика в теорії та практиці музичної освіти: монографія. Черкаси : Черкас. ЦНП, 2013. 520 с.
18. Котова Л.М.. Методика підготовки музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності (навч. метод. посібник). – Мелітополь, 2014. – 236 с.
19. Мострас К. Г. Система домашніх занять скрипача [Текст]: очерки по методике обучения игре на скрипке / К.Г. Мострас. – Москва: Музыка, 2004. – 89 с.
20. Мотов В.Н. Простейшие приемы варьирования на баяне. – М.: Музыка, 1989. – 55 с.
21. Мотов В.Н. Простейшие приемы варьирования на баяне. – М.: Музыка, 1989. – 55 с.
22. Олексюк О.М. Методика викладання гри на народних музичних інструментах. М-во культури і мистецтв України; КНУКіМ. - К.: ДАКККіМ, 2004. - 133 с.
23. Петренко В. П'єси інструментального характеру та робота над ними. – К.: Музична Україна, 1991. – 32 с.
24. Попонов В. Школа игры на четырехструнной домре. – М.: Просвещение, 1964. – 200 с.
25. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста):[ монографія] / Юрій Миколайович Бай. – Мелітополь: Видавництво МДПУ ім. Б.Хмельницького, 2014. – 612 с.

26. Пушечников И. Развитие техники пальцевого аппарата гобоиста // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. М.: ГМПИ им. Гнесиных, Вып.45. 1979. С.75-100.
27. Пшеничний Д. Два способи гри на бандурі та їх відмінності. – Львів: Музика, 1995. – 28 с.
28. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. - Л.: Музыка, 1978. – 112 с.
29. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. – М.: Сов. композитор, 1986. – 224 с.
30. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. – М.: Сов. композитор, 1986. – 224 с.
31. Розвиток музичної пам'яті студентів у процесі самостійної роботи з основного інструменту (Методичні рекомендації) /Укл. М.В.Білецька. – Мелітополь, 2015. – 26 с.
32. Семешко А.А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть: Довідник. - Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2009 . – 244 с.
33. Семешко А.А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть: Довідник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2009. – 244 с.
34. Стеценко Л. Методика навчання гри на скрипці. – К.: Муз. Україна, 1986. – 127 с.
35. Сурков А. Пособие для начального обучения игре на готово-выборном баяне. – М.: Сов. композитор, 1979. – 96 с.
36. Сурков А. Пособие для начального обучения игре на готово-выборном баяне. – М.: Сов. композитор, 1979. – 96 с.
37. Теоретико-методичні засади формування виконавської майстерності в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва: монографія / М.В. Білецька, О.В.Стотика, Л.М. Котова та ін. – Мелітополь, 2014. – 219 с.
38. Флеш К. Искусство скрипичной игры / К. Флеш. – Москва, Издательский дом «Классика-XXI», 2007. – 304 с.

39. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика: методический очерк Т. I. /К. Флеш. – Москва: Издательский дом «Классика XXI», 2007. – 303 с.

40. Черепанін М.В., Булда М.В. Естрадно-джазова музика для акордеона та баяна в творчості українських композиторів і виконавців другої половини ХХ - початку ХХІ століть /Мирон Черепанін, Марина Булда // Естрадний олімп акордеона: Монографія. – Івано-Франківськ: Видавництво «Лілея - НВ», 2008. – С. 121-173.

41. Шахов Г. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна. – М.: Музыка, 1987. – 191 с.

42. Юник Д.Г. Методика формування виконавської надійності митців музичного мистецтва /Дмитро Григорович Юник // Виконавська надійність музикантів: зміст структура і методика формування: монографія – К.: ДАКККіМ, 2009. – С.221-284.


43. Ямпольский, А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей: вопросы скрипичного исполнительства и педагогики / А. Ямпольский. – Москва: Музыка, 2004. – 45 с.

44. Ямпольский, И. Основы скрипичной аппликатуры [Текст]: методический очерк / И. Ямпольский. – Москва: Музыка, 1998. – 128 с.


45. Янкелевич, Ю. И. Педагогическое наследие [Текст]: методический очерк / Ю.И. Янкелевич. - 2-е изд. – Москва: Музыка, 2004. – 379 с.

## Нотні бібліотеки в Інтернеті

 <http://notes.tarakanov.net> – ноти для різноманітних інструментів.

 <https://www.musicnotes.com> – ноти популярних пісень для фортепіано, гітари, духових інструментів.

 [Violamusic.me](http://Violamusic.me) – ноти для альту, скрипки і віолончелі.

 <https://pianokafe.com/music/> – ноти для різноманітних інструментів.

 [http://klarisaks.moy.su/index/notni\\_biblioteki/0-51](http://klarisaks.moy.su/index/notni_biblioteki/0-51) – нотні бібліотеки.

 <http://internet-centr.dp.ua/pages.php?id=71> – нотні бібліотеки.

## Література

1. Барило С. Основний музичний інструмент. Методичні рекомендації щодо забезпечення самостійної роботи студентів денної форми навчання спеціальності «Початкова освіта», спеціалізація «Музика / С.Барило, О. Качмар, М. Шевченко, О. Савчук - Івано-Франківськ: «Фоліант», 2015. – 20 с.
2. Воронова Т.Н. Музыкальная память //Теория и методика обучения игре на фортепиано /под общ. ред. А.Г.Каузовой, А.И.Николаевой. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 368 с.
3. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: Метод, очерк. - 2-е изд. - М., 1960.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика XXI, 2007. –188 с.
5. Єненко І.О. Практичні методи розвитку музичної пам'яті у студентів виконавських класів / Режим доступу [ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue\\_63/56.pdf](http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_63/56.pdf)
6. Коган Г. У врат мастерства. Четвертое, дополненное издание. М.: Советский композитор, 1977. – 177 с.
7. Маккинон Л. Игра наизусть. - М.: Классика XXI, 2006. – С. 152.
8. Мозгальова Н.Г. Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02/ Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2002. – 18 с.
9. Надырова Д.С. Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано: учебное пособие. – Казань: ИДПО, 2014. – 53 с.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. /Г.Г.Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240с.
11. Петрушин В.И. Музыкальная психология. /В.И.Петрушин. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 1997. – 384с.

12. Програма навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент» для студентів спеціальності 014.13 Середня освіта (музичне мистецтво) / Розробники М.В.Білецька, Е.А. Власенко. – Мелітополь, 2017. С.17.
13. Соколов Ф. О музыкальной памяти пианистов-исполнителей //Музыкальное исполнительство. Сб.6. – М.: Музыка, 1970. – 306 с.
14. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – 176с.