

14. Савак Б. Денисів. Бережанська земля // Історико-мемуарний збірник. Торонто, Нью-Йорк, Лондон, Сідней, Березани, Козова, 1998.
15. Хома В. Іван Питель // Літературно-мистецька Козівщина. – Тернопіль: Воля, 2003.
16. Шах С. Микола Лисенко у Львові. Християнський голос. Мюнхен, 1963. – Ч. 1–2.

**Maria Izdepska-Novitska**

**EXISTENCE AND THE CONDITIONS OF FUNCTIONING OF THE SPIRITUAL MUSIC ON THE TERRITORY OF WESTERN PODILLYA IN THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY AND THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

This article makes effort to investigate the ways of existence and the conditions of functioning of the spiritual music, its role and significance in the repertoire of the amateur choirs on the territory of Western Podillya in the second half of the 19<sup>th</sup> century and the first half of the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** choir concert, Liturgy composition, spiritual music, school of singing, executing art.

*Наталія Юзюк*

**ДО ПИТАННЯ РОЛІ АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО У КОМПЛЕКСНОМУ ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

*У статті подається стислий огляд історії зародження та розвитку чотириручного фортепіанного ансамблю, мотивується доцільність ширшого впровадження цього виду музикування як важливої інтерактивної технології моделювання фахової діяльності молодого вчителя музики.*

**Ключові слова:** чотириручний фортепіанний дует, герменевтичний аналіз, інтерактивне навчання, педагогічна технологія, тренінг «ділові та рольові ігри», М.Лисенко, поліфункційне спілкування.

Важливу роль у становленні національної системи освіти відіграють рішення двох останніх з'їздів працівників освіти України, які передбачають її поступовий перехід від репродуктивної, авторитарної освіти до освіти дослідницької, інноваційної, гуманістичної.

В цьому аспекті відбувається перегляд вже існуючих освітньо-професійних програм і навчальних планів та розробляються комплексні програми, що ґрунтуються на новій філософії освіти. Забезпечуючи всебічне виховання та формування молоді особистості на сучасному етапі, нові нормативні документи допомагають більш осмисленому визначенню студентами своїх можливостей, зростанню їх особистої відповідальності та наполегливості у здобутті професійних знань і умінь, а відтак націлюють молодого фахівця на подальшу самостійну науково-пошукову діяльність з використанням інноваційних засобів та технологій в особистій роботі.

Метою статті є обґрунтування мотивації ширшого впровадження на уроках фортепіано творів для ансамблю, робота над якими має риси інтерактивних технологій моделювання багатьох сторін майбутньої самостійної професійної роботи студента.

Головними вміннями та навичками, що опановуються на індивідуальних уроках фортепіано у ВНЗ педагогічного спрямування, крім формування інтелектуального потенціалу (теоретичні знання) та загальної музичної культури, є: виконання інструментальної п'єси solo різних стилів і жанрів, спів під власний супровід, ансамблеве музикування, а також інші прикладні вміння. Таким чином, справжня професійна майстерність, якою повинен володіти вчитель музики складається з цілого спектра фахових умінь.

Для забезпечення таких результатів навчання, які б відповідали сучасним програмовим вимогам, з метою розвитку раціонального, критичного мислення, розширення загального художнього світогляду молоді особистості необхідно шукати нових пріоритетів освіти, тобто на уроках фортепіано варто впроваджувати різні інноваційні педагогічні технології та методики навчання. Напри-

клад, систематично використовувати міжпредметні зв'язки, тобто залучати елементи інтегрованого навчання (технологію бінарних уроків).

Досвід вказує на те, що для стимулювання інтересу студентів до навчання та мотивації їх навчально-пізнавальної діяльності корисно ширше впроваджувати таку форму музикування, як гра фортепіанних ансамблів у чотириручному перекладі. Фортепіанний дует є рекомендованим видом навчальної роботи за програмовими вимогами, але не у всіх освітніх закладах він є активно та повноправно розповсюдженим.

Без винятку, педагоги усіх шкіл і напрямів вважають необхідним впроваджувати ансамблеву форму музикування на всіх етапах навчання. Російські педагоги Є.Гнесина, А.Артоболевська, Л.Ніколаєв, Л.Баренбойм, а також українські викладачі Р.Савицький, В.Барвінський, Д.Герасимович, Б.Милич, І.Беркович радили з перших уроків привчати учня до гри в ансамблі.

Загальновідоме поняття «ансамбль» має цілу низку значень. Музиканти використовують слово «ансамбль» для визначення такого виду музикування, коли декілька виконавців грають або співають разом, а також для визначення художнього рівня виконання, і тут ансамбль має значення узгодженості дії колективом співаків або музикантами під час виконання музичного твору. Мистецтво музичного ансамблю базується на постійній координації творчих зусиль виконавців, вимагає вміння слухати загальне звучання і сполучати свою виконавську манеру з манерою партнера.

Фортепіанний дует на чотири руки – єдиний вид ансамблю, коли дві людини музикують за одним інструментом. Особливості такого виконання краще виявляються, якщо порівнювати його з грою піаністів на двох роялях. Різниця між двома ансамблями дуже велика і стосується їх принципів стилевих засад. Два інструменти дають виконавцям більшу свободу, незалежність у використанні регістрів, педалей, тощо, в той час як близьке сусідство піаністів за однією клавіатурою більше сприяє їх внутрішній єдності та співпереживанню. Подібна різниця в характері ансамблів відобразилася і в музиці, яка створюється для них: твори на два інструменти тяжіють до віртуозного концертного виконання, твори для чотириручного дуету – до стилю камерного музикування.

Історія виникнення і розвитку жанру чотириручного фортепіанного дуету цікава та насичена багатьма подіями.

Фортепіанний чотириручний дует був улюбленим жанром XIX століття, що було зумовлено об'єктивними причинами. Клавішні інструменти минулих (XVII-XVIII) віків такі, як клавесин і клавикорд, мали занадто малу клавіатуру, щоб за нею могли легко розміститися два виконавці. Звук їх був відносно невеликим і не міг істотно залежати від кількості нот, які звучали. Крім того, сам поліфонічний стиль клавірних творів не потребував виконання більш ніж одним виконавцем, тим більше, що у той період велике значення мало й мистецтво імпровізації. З появою в другій половині XVIII століття молоточкового фортепіано із великим діапазоном, з можливістю збільшувати і зменшувати звучність, а також з педальним резонатором тощо фортепіанний дует, як жанр почав швидко розвиватися, він став надзвичайно популярним і перетворився у невід'ємну частину музичного життя. Під час гри двох піаністів значно збільшувалася сила його звучання, відкривалися нові звукові фарби – усе це допомогало краще розкрити музику нового гомофонного стилю.

Відомо, що батьківщиною першої в історії клавірної школи є Велика Британія. Найбільш ранні з відомих дуетів для фортепіано належить також до епохи Ренесансу у Великій Британії. У Британському національному музеї зберігаються дві невеличкі п'єси Н.Карлтона та Т.Томкінса «A Verse for two to play» («П'єса для виконання двома») та «A Fancy for two to play» («Фантазія для виконання двома»), призначені для спільного музикування.

У Німеччині, у великій родині Бахів постійно звучала ансамблева музика (згадаймо твори «для домашнього вжитку» Капрічіо «На від'їзд улюбленого брата» або «Кавову кантату»). Творів Й.С.Баха на чотириручний клавірний дует, на жаль, не збереглося, але є відома значна кількість ансамблевої музики, створеної синами великого Баха.

Цікавими також є два дуетних твори Й.Гайдна, один з яких – соната Фа мажор з назвою «Вчитель та учень» («Il maestro e lo scolare»), де у дотепній формі викладена головна ідея музичної педагогіки: учень повинен наслідувати живому прикладові граючому maestro!

Серед сучасників Гайдна та молодших синів Баха, що писали дуетні сонати, часом чотириручна фактура ще трактувалася не як єдине ціле, а як поєднання партій двох солістів – обидві праві руки написані у скрипковому ключі, обидві ліві у басовому. При подібному запису друга та третя лінійки іноді були порожніми.

У такому напрямку відбувався перший етап розвитку чотириручного ансамблю. Разом із розповсюдженням традицій домашнього музикування новий вид ансамблю дістав ще стрімкіший розвиток. На початок XIX століття він мав значний репертуар і став повноправною самодостатньою формою музикування. Саме різноманітні переклади (клавіраусцути) та ансамблева гра на одному інструменті двох партнерів відіграли значну роль у справі популяризації фортепіано та навчання на ньому. Переклади та ансамблі надавали як аматорському, так і професійному музикуванню особливу принаду: вони були здатні скласти більш повне уявлення про оригінал, дозволяли у фортепіанному звучанні відтворити достатньо складні музичні твори. Причому здійснювати таке ознайомлення могли не тільки професійно підготовлені піаністи, але й такі, які володіли лише азами, вміли читати дволінійні партії та мали елементарну техніку.

Через майже сто років, у 1877 році, у передмові до своїх чотириручних сонат під назвою «Сонати або дуети для двох виконавців за одним фортепіано або харпсихором» («Sonatas or duets for two performers on one pianoforte or harpsichord») відомий на той час англійський композитор Ч.Бьорні (1726–1814) виклав свої думки відносно переваг та можливостей фортепіанного дуету таким чином: «Те, що гра на двох клавішних інструментах може надати чудові у багатьох відношеннях результати, вже було доведено декількома оригінальними композиціями, окремі з яких видавалися у Німеччині. Але незручність двох клавесинів або двох фортепіано в одній кімнаті заварило розвитку такого виду музики... Однак гри дуетів на одному інструменті властиві майже ті ж самі переваги без необхідності захарашувати кімнату... і, хоча спочатку близькість рук виконавців здається незручною і стримуючою, звичка та трохи винахідливості щодо розміщення рук та вибору аплікатури швидко вирішують дану проблему...» [8, 15].

Кульмінацією цього періоду та однією з найяскравіших вершин усієї історії жанру є фортепіанні дуети В.Моцарта. Ансамбль з двох піаністів взагалі приваблював композитора: ним написані музичні твори для двох фортепіано, для двох фортепіано з оркестром, але більшість ансамблів призначена для виконання двома піаністами на одному інструменті. Саме так В.Моцарт із сестрою Наннерль зображені на відомому сімейному портреті у 1781 році.

Перші ансамблеві твори французьких композиторів з'явилися на самому початку XVIII століття у 10-х роках XX ст. Це були окремі мініатюри для дуету Ф.Куперена, вміщені автором у 16 клавірних сюїтах. Викладені на трьох лінійках, вони можуть бути виконані у різноманітних варіантах: на двох інструментах, на одному з двома клавіатурами або з однією. Про способи гри цих творів сам композитор говорить так: «П'єси, що мають подібну назву, повинні виконуватися на двох клавіатурах, одна з яких шляхом зміни регістрів має звучати тихіше. Ті, хто має клавесин з однією клавіатурою, або спінет, будуть грати верхню партію так, як вона зазначена, а басову на октаву нижче; якщо ж басову партію неможливо понизити на октаву, прийдеться підвищити на октаву верхню партію.» [8, 244].

На кінець XVIII ст., завдячуючи творчості багатьох композиторів, склалися основні типи фактурного викладу, такі як мелодія з супроводом, діалогічна фактура, поліфонічна фактура. З появою молоточкового фортепіано з його регістровими, динамічними та тембровими ресурсами до фактури чотириручних творів почали активно впроваджуватися елементи оркестрового письма.

Отже, якщо панівним концертним інструментом у XIV ст. була скрипка, то вже у XIX ст. – головним інструментом стало фортепіано, яке поєднувало монументальність і камерність. Фортепіано вважалося інструментом героїки в масштабі оркестру, а також інструментом лірики, що не потребує слів. Нове молоточкове фортепіано з його розширеним діапазоном, з властивістю поступового збільшення та зменшення звучності, з додатковим резонатором педалі надавало виконавцям особливі можливості.

Таким чином, на початку XIX ст. фортепіанний чотириручний ансамбль вже мав у своєму

розпорядженні чималий репертуар, через що він дістав можливість утвердитися як повноправна самостійна форма музикування. Важливою додатковою причиною швидкого поширення цього виду ансамблю була його демократичність. Традиції домашнього музикування були пов'язані з розповсюдженням фортепіано, яке стало улюбленим та необхідним у побуті інструментом, на якому грали як solo, так і в різноманітних ансамблях, акомпанували співу, навчали дітей. Чотириручні твори кінця XVIII – початку XIX ст. були розраховані на середній рівень і були посильні багатьом аматорам. Вони з успіхом застосовувалися в педагогічній практиці, розвиваючи ансамблеві навички.

Серед композиторів-піаністів, які збагатили дуетну літературу цього періоду, значну роль зіграли М.Клементі. У виданнях семи сонат (1779-1786) автор вказує, що їх призначено для виконання саме на фортепіано, а не на клавесині чи фортепіано, як це було заведено у той час.

В епоху романтизму фортепіано міцно утвердилося у побуті та на естраді, а з появою творів Л.Бетховена та Ф.Шуберта історія цього жанру дістала наступної кульмінацію свого розквіту.

У 20-х – 40-х роках XIX століття розвиток фортепіанного мистецтва визначився у бурхливо-му напрямку віртуозного піанізму. Яскраві незчисленні твори дуетного жанру К.Черні прикрашали камерний репертуар піаністів тієї епохи. Намагання максимально використати регістрові та динамічні ресурси інструмента привело К.Черні до створення шестиручних ансамблів.

Цікавим історичним фактом є присвячення Ф.Мендельсоном свого одного з найяскравіших віртуозних творів цього жанру, чотириручного дуету Allegro brillant, піаністці К.Шуман, який вона виконала на одному з концертів разом із Ф.Лістом. До речі, діти Р.Шумана постійно грали нескладні ансамблі з молодим Й.Брамсом. Пізніше Й.Брамс створив два вокальні цикли у супроводі фортепіанного дуету op. 52, 65, а також цілу низку вальсів для ансамблю.

Перші чотириручні переклади оркестрових творів, що появились на зламі XVIII-XIX століть, стали прикметою нової важливої функції фортепіанного дуету – музично-просвітницької. З часом виконавці відкрили й таку властивість фортепіанного чотириручного дуету, яка зробило його ще більш популярним, – здатність до відтворення оркестрових ефектів. Наявність чотирьох рук давала можливість передати на фортепіано насиченість повнозвучних tutti, а також різноманітність прийомів звуковидобування, штрихів та тембрів. Відтак швидко увійшло в традицію видавати симфонічні, камерно-ансамблеві, а згодом і оперні твори разом з чотириручними перекладами.

У другій половині XIX ст. на Україні яскраво виступив як піаніст-соліст і ансамбліст основоположник національного професійного мистецтва Микола Віталійович Лисенко. Визначна роль М.В.Лисенка у становленні класичного вітчизняного мистецтва надзвичайно плідно проявилася у найрізноманітніших його галузях. Ансамблевій грі Лисенко приділяв увагу ще з юнацьких років. Навіть ще до закінчення пансіону, відпочиваючи від навчання під час канікул, «... він робив виняток для занять музикою, працюючи за інструментом двічі на день, граючи в чотири руки з М.Старицьким» [4, 14].

Велику роль ансамблевої гри у вихованні музиканта Лисенко відзначав у приватному листі: «Ніщо так не розвиває відчуття ритму, як камерна музика». Також у передмові до програми «класу спільної гри» для своєї школи він писав: «Ніщо так не діє на піднесення музичної свідомості, задоволення, на зміцнення й удосконалення ритмічного й динамічного відчуття, як спільна гра з іншими інструменталістами» [4, 65].

М.Лисенко брав систематичну участь у концертах Київського відділення музичного Товариства, які мали просвітницький характер. Протягом усього свого життя композитор пропагував фортепіанні твори переважно західноєвропейської класики. До програми його виступів входили також і такі ансамблеві твори: «Полонез» Бетховена для двох фортепіано у вісім рук; концерт для трьох фортепіано Й.С.Баха та увертюра до опери «Семираміда» Д.Россіні в обробці К.Черні для восьми фортепіано у 32 руки [4, 71].

Вже зрілий піаніст-віртуоз М.Лисенко на своїх концертах виконував серед складної сольної програми й такі ансамблеві твори (разом зі своїми ученицями): фортепіанний дует Рейнеке на мотиви «Манфреда» Р.Шумана, увертюру до «Короля Манфреда» Рейнеке для двох фортепіано у вісім рук [4, 132].

Про Лисенка-ансамбліста М.Рильський писав: «На тих камерних концертах, беручи участь в ансамблях (тріо, квартетах тощо), вражав Лисенко енергією і разом з тим строгістю та стриманістю свого виконання, вмінням підкоряти свою індивідуальність вимогам цілого» [4, 133].

В цілому музична діяльність М.Лисенка становить вагомий частину прогресивних традицій української культури.

Розвитку жанру чотириручного фортепіанного дуету свою увагу активно приділяли також і галицькі професійні композитори початку ХХ ст. Разом з численними оригінальними мініатюрами та обробками народних пісень створювалися і твори класичних форм (наприклад, відома «Соната» В.Витвицького).

Таким чином, загальний досить об'ємний репертуар для фортепіанного дуету поділяється на дві великі частини: 1) оригінальні твори композиторів, написані спеціально для даного виду ансамблю; 2) численні різноманітні транскрипції оркестрових, камерно-ансамблевих, оперних, хорових творів тощо.

До самої появи у ХХ ст. засобів масової інформації просвітницька функція фортепіанного дуету зберігала своє важливе значення, але в період між Першою світовою війною та останньою третинною ХХ століття фортепіанний дует займав досить скромне місце у розвитку музичної культури.

І все ж у загальному процесі розвитку музичного життя поступово з'явилися нові чинники, які надали «друге життя» цьому жанру, зробили його відновлення природним та логічним.

Сучасний етап розвитку історії повноправного концертного життя фортепіанного чотириручного дуету розпочався в останню третину минулого ХХ століття у Європі та США після того, як почалося активне відродження інтересу виконавців до гри на чотири руки, що продовжується і сьогодні.

Серед перших сучасних ентузіастів пропаганди чотириручного дуету, що почали грати у концертах і записувати на платівки твори Ф.Шуберта, В.Моцарта та інших композиторів, були А.Шнабель з сином та П.Бадюра-Шкода з Й. Демусом. У 50-х роках ХХ ст. на музичних фестивалях постійно виступали фортепіанні дуети у складі Д.Мура і Р.Фермой, а також Б.Бриттена і С.Ріхтера.

Не дивлячись на об'єктивні історичні причини пишного розквіту та тимчасового гальмування розвитку цього жанру, цей вид музикування зовсім не зник через одну надзвичайно важливу та цінну його функцію – педагогічну. Саме вона зберігала своє значення й тоді, коли інші (концертна, аматорська і навіть пізнавально-просвітницька, зв'язана з грою перекладів) здавалися зовсім забутими.

Український піаніст та педагог, один з фундаторів галицької професійної піаністичної школи Р.Савицький у своїй методичній праці «Основні засади фортепіанної педагогіки» зазначав: «... найкращим способом навчити читати ноти є гра в ансамблях, гра камерної музики, акомпанементу тощо. Якщо такої можливості немає, лишається читання нот вдома і гра в чотири руки з учителем» [7, 37].

Враховуючи той факт, що через фортепіанні класи («спеціальні» і так звані «додаткові») проходять музиканти усіх спеціальностей, а також те, що гра у чотири руки є і залишається максимально доступною (як у музичній школі, так і у домашніх умовах), стає очевидним, що роль цього виду ансамблю в навчальному процесі є дуже важливою.

Введення ансамблевого музикування дозволяє підняти виконавську майстерність молодих музикантів на новий рівень, адже досягнення синхронного виконання можливе тільки тоді, коли вже є прищепленими найголовніші фахові навички гри на музичному інструменті, коли вивчена кожна індивідуальна партія і коли гра на інструменті доведена до такого автоматизму, що дозволяє корегувати свої дії, а також одночасно слідкувати за грою партнерів. Ансамблева гра корисна тим, що вчить музичного мислення – не пальцевого, а слухового, вона надзвичайно активізує та дисциплінує відчуття ритмічної пульсації, вчить рахувати паузи, «порожні» такти, щоби вступати вчасно, вдосконалює вміння читати незнайомий текст, виховує інтонаційно і тембрально тонкий слух. Цей вид музикування виходить за рамки музичного мистецтва і має психологічний та етичний сенс. Його можна розглядати як творчий процес, як проблемне навчання, а також як таку педагогічну техноло-

гію, яка має риси інтерактивних (взаємодіяльних) методів.

Визначення назви «педагогічна технологія» можемо знайти у нових педагогічних дослідженнях: «Педагогічну технологію можна розглядати як впорядковану систему дій, виконання яких призводить до досягнення поставленої мети, або як системний метод створення, впровадження і визначення цілого процесу викладання і засвоєння знань з урахуванням технічних і людських ресурсів (ЮНЕСКО). Отже, педагогічна технологія функціонує і як наука, що досліджує раціональні шляхи навчання, і як система способів, принципів і регуляторів, які застосовуються у навчанні, і як реальний процес навчання» [6, 26].

Впровадження в сучасні навчальні заклади інтерактивних методик у викладання фахових дисциплін дає змогу докорінно змінити ставлення до об'єкта навчання, перетворивши його на суб'єкт, тобто зробити студента співавтором лекції, семінарського заняття тощо, у нашому випадку – активним співучасником колективного музикування. Відтак серед різноманітних інтерактивних методів на наших уроках саме тренінг є універсальним засобом адаптації молоді людини до своєї професії.

Очевидно, не буде спірною думка, що використання деяких елементів тренінгу, а саме «робота у команді» (різновид «ділових та рольових ігор») у навчальному процесі на уроках з дисципліни «Музичний інструмент. Фортепіано» є доцільним і виправданим. Через розв'язання основного завдання тренінгу «ансамблева гра», а саме – формування у студентів знань, умінь і навичок організації різних видів музичної діяльності – досягатиметься швидкість, гнучкість, оригінальність мислення, толерантність, здатність до вирішення проблемних завдань, результатом чого мислення студента стає більш точним та оригінальним.

Музикознавець Б.Яворський зауважував: «... усі форми прояву творчої ініціативи надзвичайно цінні. Але... особливо дорога музична творчість. Адже цінність її не в самій «продукції», а в процесі оволодіння музичною мовою. Саме музична творчість ясніше і більш показово, ніж інші, демонструє процес розвитку музичного мислення» [1, 338].

Педагог з Німеччини К.Хольцвейсиг переконана, що «... надзвичайно корисно на всіх етапах навчання широко використовувати ансамблеву форму музикування. Подібна гра залучає учня до відносно складних звучань, які ще не доступні йому в сольному виконанні, дисциплінує його волю, допомагає гостріше відчувати метроритмічне розгортання музики. Найбільш важливе й найбільш прекрасне з того, що дає виконавцю камерна музика – це «приєднання до музикуючого колективу». Щоби стати частиною цілого, необхідно вслуховуватися і вживатися в музичний процес» [10, 201].

Важливу роль при спільній грі двох піаністів має психологічний фактор. Партнерів необхідно підбирати, якщо можливо, однакового рівня підготовки, щоби відбувалося творче змагання, відтак це стане додатковим стимулом до більш ретельної підготовки та концентрації уваги під час гри.

Розумування ансамблевого твору складається не тільки з того, що кожен виконавець ретельно і свідомо відпрацьовує вдома свою партію. Це є лише попередньою умовою подальшої спільної гри. У помірному темпі обоє виконавців розбирають кожне співзвуччя, кожную структурну деталь і знаходять їхнє місце у цілісній формі. Все найбільш важливе повинно виділятися більш випукло, другорядне – дістає характеристику більш тихого рівня. Також вагоме значення при грі в чотири руки має спільна ритмічна точність та застосування гнучкої педалі.

Природно, що при грі в чотири руки багато і з великим бажанням грають з аркуша. При цьому бажано, щоби один з виконавців не переставав грати під час вимушеної зупинки іншого. Це навчить другого виконавця швидко орієнтуватися і знову підключатися до гри.

Добре вивчені цікаві ансамблеві твори варто презентувати на концертах. Для студентів, яким виконувати п'єсу-solo іноді перешкоджає зайве хвилювання, спільна гра з партнером надає більшої впевненості. Педагог Т.Кравченко зауважувала: «... виконання на сцені – особливий, неповторний процес, винятковий стан духу, пов'язаний з максимальною мобілізацією всіх творчих, артистичних і фізичних сил, до того ж ускладнений естрадним хвилюванням. До цього стану треба звикати, як до всякої важкої справи. Поряд з безліччю виконавських і технічних навичок треба виробляти і звичку до концертного стану» [3, 4].

Під час виконання ансамблевого твору на звітному виступі оцінювання успіхів студентів повинно відбуватися за такими критеріями: 1) наявність відповідного звукового балансу між солюючою та акомпануючою партіями; 2) узгодженість, синхронність, синергія дій (спорідненість туше, спільні цезури та агогічні відхилення («дихання»)); 3) логічність формотворення та динамічного плану; 4) відповідність виконання кожної партії загальним професійним вимогам; 5) розкриття художньо-ідейної сторони виконуваного твору, задуму композитора.

Впровадження нових форм і методів викладання, безперечно, вимагатиме від викладачів музичного предмета зміни особистих методичних стереотипів, сформованих протягом десятиліть, а також особистого ставлення до своєї ролі в аудиторії як до керівника процесом навчання. «Практику і методику занять неможливо укласти в певну схему: кожний урок – це творчість педагога, застосування його принципів до конкретного учня і твору» [3, 8]. «Одне з головних завдань педагога у вихованні музиканта полягає в тому, щоб підтримувати в учневі постійну захопленість музикою і роботою над її втіленням. ... Творчий взаємозв'язок, професійний взаємовплив створюють атмосферу контакту між учителем і учнем. Не особисті симпатії, а справжнє духовне єднання, засноване на відданості музиці, може дати позитивні наслідки в музиці», – вказувала Т.Кравченко [3, 16].

Отже, саме під час спільної роботи – ансамблевого музикування – виникає елемент змагання і взаємної відповідальності за результат, за свої знання з предмета. У свою чергу активізуються творчі сили студентів, їхня самостійність, виховуються гуманні стосунки, завдяки чому значно підносяться навчально-виховна ефективність заняття, тобто вдосконалюються професійні навички та формуються особистість молодого фахівця.

Студенти, активно навчаючись спілкуватися засобами музики, починають розуміти мотиви навчання гри на музичному інструменті, а іноді їм стають зрозумілими деякі внутрішні перешкоди своїм індивідуальним мистецьким проявам, які їхня увага раніше не помічала. Таке поліфункціональне спілкування забезпечує обмін інформацією і співпереживання, пізнання особистості і самоутвердження, адже реалізуються комунікативні, перцептивні, сенситивні та інтерактивні риси музичного спілкування.

Відтак не буде спірною думка про те, що систематичне впровадження ансамблевого музикування у навчальний процес уроку фортепіано як важливої складової комплексної підготовки молодого вчителя музики загальноосвітньої школи є своєрідним моделюванням багатьох сторін його майбутньої професійної діяльності, адже високий рівень володіння музичним інструментом дозволить фахівцю, здійснюючи вплив на емоційну сферу через почуттєво-логічне сприйняття музичного мистецтва, формувати у підростаючого покоління добрий художній смак. Професійне пропагування вчителем високохудожніх музичних творів європейських та вітчизняних композиторів збагатить духовно українську молодь, яка пізнає та усвідомить свою національну самобутність, а також наблизиться до розуміння світової класичної музики.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. За полвека. Очерки, статьи, материалы. – Ленинград: Советский композитор, 1989.
2. Гергега М.М., Гавриляк Т.С. Методичні рекомендації по вивченню фортепіанних ансамблів у класі загального та спеціалізованого фортепіано. – Львів, 1993.
3. Кравченко Т. У класі фортепіано. (Нотатки педагога) // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Збірник статей // Упоряд. А.Й.Корженевський. – К.: Музична Україна, 1981. – 3-16 с.
4. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. – К.: Музична Україна, 1973.
5. Молчко У. Впровадження фортепіанних ансамблів Богдани Фільц у музично освітній процес вищих навчальних закладів // Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі. Збірник статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип.35. – К., 2004. – С. 209-217.
6. Пятакова Г.П., Заячківська Н.М. Сучасні педагогічні технології та методика їх застосування у вищій школі: Навчально-методичний посібник для студентів та магістрантів вищої школи. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2003.
7. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Тернопіль: Астон, 1994.

8. Сидор М. Фортепіанний дует: Програми для студентів та викладачів вузів. – Львів, ЛДМА ім. М.Лисенка, 2000.
9. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра.: Исследование.– М.: Музыка, 1988.
10. Хольцвейсиг К. Игра в четыре руки // Ребенок за роялем. Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике. – М.: Музыка, 1981.
11. Штейнпресс Б. Музыка XIX века. Популярный очерк. Ч.1.Классицизм и романтизм. – М.: Советский композитор, 1968.

Natalya Yuziuk

TO THE PROBLEM OF THE ROLE OF ENSEMBLE PLAYING AT PIANO LESSONS  
IN INTEGRATED MOULDING OF MUSIC TEACHER'S PERSONALITY

The article is devoted both to presenting a brief review of 4-hands piano ensemble originating and developing history and motivating an expedience of wider inculcation of such sort of piano using as necessary interactive technology of future professional activity modelling.

**Key words:** piano duet, hermeneutical analysis, interactive education, pedagogical technology, «business and role games» training, M.Lysenko, multifunctional dealings.

**Зоряна Юзюк**

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ  
У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ

*Стаття присвячена діяльності мистців української діаспори в галузі створення педагогічного фортепіанного репертуару. Твори авторських та упорядкованих збірників, а також збірок фортепіанних обробок українського фольклору розглядаються в аспектах піаністичних завдань, виконавських проблем та педагогічної спрямованості.*

**Ключові слова:** педагогічний репертуар, дидактична спрямованість, український фольклор, цикл п'єс, обробка для фортепіано, збірник, упорядкування.

Починаючи з 90-х років минулого століття, імена багатьох українських композиторів – представників української діаспори – почали повертатись на Батьківщину, в Україні стали виходити друком їхні музичні твори, написані ще як на Україні, так і створені вже впродовж перебування за кордоном. Так український фортепіанний репертуар поповнився значною кількістю високопрофесійних творів.

Як відомо, через несприятливі історичні обставини багато українських митців ХХ століття були змушені покинути рідну землю.

Так, в різний час до США виїхали В.Балей, В.Безкоровайний, Т.Богданська, В.Витвицький, В.Грудин, О.Кошиць, Я.Ласовський, З.Лисько, І.Недільський, Ю.Олійник, П.Печеніга-Углицький, А.Рудницький, Р.Савицький, І.Соневицький та М.Фоменко, до Канади – М.Кравців-Барабаш, З.Лавришин та Ю.Фіяла, до Англії – С.Туркевич, до Франції – М.Кузан та Ф.Якименко, до Австрії – А.Гнатишин та Б.Кудрик, до Голландії – М.Антонович, до Бразилії – І.Вовк.

У доробку багатьох вищезгаданих композиторів присутня музика для фортепіано. Вона представлена як творами віртуозного, концертного плану, так і мініатюрами педагогічного спрямування. Власне окремої уваги заслуговують Р.Савицький, І.Соневицький, В.Безкоровайний, М.Фоменко, С.Туркевич, Т.Богданська та М.Кравців-Барабаш, котрі долучились до створення фортепіанного репертуару суто дидактичного призначення. Так, педагогічні збірки присутні в творчості Р.Савицького [26], І.Соневицького [27] та М.Фоменка [32], цикл творів – у С.Туркевич [31]. Обробки українського фольклору для фортепіано зробили В.Безкоровайний [3] та М.Кравців-Барабаш [10], [14], [15], [16], [35]. Крім того, М.Кравців-Барабаш та Т.Богданська працювали у сфері упорядкування педагогічних збірників для фортепіано [29], [33], [34].

Композиторська, педагогічна, наукова, суспільно-громадська діяльність цих митців висвіт-