

Департамент культури, національності, релігій та охорони об'єктів  
культурної спадщини Одеської обласної державної адміністрації

КУ «Одеський обласний навчально-методичний центр  
закладів культури і мистецтва»

**К. І. МАЙДЕНБЕРГ-ТОДОРОВА**

**МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ В КЛАСІ КОМПОЗИЦІЇ  
У МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ**

Методична розробка

**ОДЕСА-2019**

Рекомендовано Методичною радою  
КУ «Одеський обласний навчально-методичний  
центр закладів культури і мистецтва»  
Протокол № 2 від 15.06.2019 р.

Методика викладання композиції в мистецьких школах. – Методична розробка.

***Автор-укладач:***

Майденберг-Тодорова К. І. – кандидат мистецтвознавства, членкиня Національного союзу композиторів України, лауреатка премії ім. Л. Ревуцького, викладач-методист ДМШ №2 імені О. К. Глазунова, доцент кафедри теорії музики та композиції ОНМА імені А. В. Нежданової.

***Рецензенти:***

Цепколенко К. С. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри теорії музики та композиції ОНМА імені А.В. Нежданової.

Іскрова Л. О. – викладач-методист, завідувачка цикловою комісією «Теорія музики» ОКМ імені К. Ф. Данькевича.

***Відповідальний за видання:***

Божкова О. В. – завідувач відділу навчально-методичної роботи КУ «Одеський обласний навчально-методичний центр закладів культури і мистецтва».

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
ВСТУП.....	6
ЦІЛІ Й ЗАВДАННЯ НАВЧАННЯ В КЛАСІ КОМПОЗИЦІЇ.....	8
ФОРМИ РОБОТИ З УЧНЯМИ В КЛАСІ КОМПОЗИЦІЇ	
імпровізування.....	12
прослуховування музичного матеріалу.....	24
накопичення теоретичних знань.....	28
написання музичних творів.....	31
робота над готовим твором.....	34
ПРИКЛАД ПЛАНУВАННЯ РОБОТИ З УЧНЕМ У КЛАСІ КОМПОЗИЦІЇ.....	36
ВИСНОВОК.....	46
ЛІТЕРАТУРА.....	48
ДОДАТОК. РОБОТИ УЧНІВ КЛАСУ КОМПОЗИЦІЇ	
К. І. МАЙДЕНБЕРГ-ТОДОРОВОЇ.....	50

## ПЕРЕДМОВА

Одеський обласний навчально-методичний центр закладів культури і мистецтва поповнився новою, дуже потрібною методичною розробкою К. І. Майденберг-Тодорової «Методика викладання в класі композиції у мистецьких школах» (далі ДМШ і ДШМ).

Привабливість даної роботи складається в узагальненні автором власного досвіду занять композицією з учнями ДМШ, а актуальність її виявляється при «огляданні» на теперішній стан предмета у ряді інших навчальних дисциплін. У навчальних планах для ДМШ і ДШМ вивчення цього предмета позначено як факультативний, тобто необов'язковий предмет. Однак навчальні програми орієнтують на професійне навчання (а це не може бути інакше в настільки серйозному занятті!).

Протиріччя потрібно розв'язати. Загальновідомо, що в музичних школах майже немає бажаючих стати професіоналом, але усвідомлюючи, що для юних музикантів у період становлення вміння складати музичні твори сприяє активному розвитку, К. Майденберг-Тодорова завдалася пошуками засобів адаптації реальних можливостей до необхідного. Так виникла пропонована система викладання композиції, яку автор успішно реалізує на практиці вже багато років і яку презентує в даній методичній розробці.

Дана розробка, що адресована викладачам, які виховують юних музикантів (не обов'язково композиторів), озброює їх різноманітними формами роботи з учнями. Чітко позначені дидактичні завдання, послідовний, буквально покроковий опис дій викладача в ході навчання, сприяє росту навчальних досягнень учнів. У цілому, автор спирається на традиційні прийоми методики компонування. Це накопичення «звукового багажу» з творів різних авторів, їх аналіз, вивчення принципів компонування. Застосування різних способів накопичення «багажу», як то: прослуховування музики, спроби створення звукового матеріалу а рiогi (імпровізація), створення задуманого звукового матеріалу, власне сам твір, ознайомлення з теоретичною базою для компонування... «Фішка» у способах їхнього застосування.

К. Майденберг-Тодорова виступила з низкою продуманих методичних, досить ефективних організаційних пропозицій у ході навчання композиції, що і є цінністю даної методичної роботи.

По-перше, це розумно вибудована класифікація характеристик учнів залежно від їхнього професійного потенціалу й класифікація тих форм і методів роботи з учнями, які можуть забезпечити успіх навчання.

По-друге, надаються позначення як змісту предмета композиції в ДМШ, так і визначення місця названого предмета серед інших навчальних дисциплін. У методичці показана не просто загальновідома користь творчих занять, у даному випадку компонування творів, але й розглянуто та обґрунтовано шлях розвитку учня за індивідуальним планом, що дозволяє ліквідувати «особистісні» недоліки, що гальмують навчання.

Озброївшись даною методичкою, не тільки композитори, але й музикознавці, викладачі виконавських відділень також можуть намагатися складати музичні твори з учнями, відповідно отримувати користь для основного музичного навчання.

Автор пропонує високий рівень вимог для школярів-композиторів, до виховання музичного слуху й смаку учнів залучає чимало зразків музики майстрів ХХ – ХХІ століття, знайомить із різними стильовими напрямками, у накопиченні «багажу» спирається на великий перелік різноманітних музичних прикладів, які здаються незбагненними для школярів, але завдяки запропонованій методиці, виявляються цілком можливими. Доказом служить додаток із творів учнів класу К. Майденберг-Тодорової.

У методичці також є варіант програми з композиції, що народився в результаті усвідомленої, скрупульозної й послідовної роботи з учнями по предмету.

Методична розробка К. Майденберг-Тодорової змістовна, викладена доступною мовою, логічна за структурою, забезпечена достатньою кількістю музичних ілюстрацій. Прикінцевий список використаної літератури демонструє обґрунтованість підготовки даного опусу, а також може бути використаний і для надбання більш глибоких знань з питання методики навчання композиції в дитячих музичних школах і дитячих школах мистецтв.

*Рожко Т. Т.*

## ВСТУП

Пропонована методична розробка є теоретичним узагальненням п'ятнадцятирічної педагогічної праці автора. Основу для написання даної роботи складають спостереження, узагальнення й способи розв'язання різних практичних складностей, що сформувались під час роботи з учнями класу композиції в дитячій музичній школі № 2 імені О. К. Глазунова м. Одеси.

Сьогодні існує чимало різних програм і методик викладання композиції та імпровізації в ДМШ, що допомагають викладачу-композитору здійснювати його професійну діяльність (Г. Гельфгат. «Імпровізація на фортепіано: програма й методичні вказівки для дитячих музичних шкіл і шкіл мистецтв» [1]; «Програми й навчальні плани з основ композиції для шкіл естетичного виховання», які включають різні методики викладання київських викладачів В. Журавицького, П. Коропа, Н. Нестерової, С. Острової [12]), що створюють рекомендаційну базу для викладачів композиції.

Є посібники з композиції, які пропонують опис авторських методик, які більшою мірою відносяться до практики викладання в музичних вишах, але також можуть бути корисні викладачу-композитору, що працює з дітьми: Ф. Гнесін «Початковий курс практичної композиції» [2], Є. Месснер «Основи композиції» [9], К. Цепколенко «Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі композиції)» [18].

Відзначимо також роботу Р. Столяра «Сучасна імпровізація. Практичний курс для фортепіано» [15], у якій розглядаються окремі елементи музичної мови сучасної вільної імпровізації. Структура даної роботи будується за принципом «від простого до складного» та дає можливість застосовувати дану методику в роботі з учнями різного рівня підготовки.

У науково-педагогічній літературі існує ряд досліджень, що торкаються психологічних аспектів творчості. Так дослідження А. Мухи «Процес композиторської творчості» [10] присвячено з'ясуванню умов, у яких проходить процес написання музичних творів, характеризуються його

найважливіші передумови. Робота С. Мальцева «Психологія імпровізації» [8] присвячена питанням функціональності імпровізаційного музичного мислення. У роботах, що описують різні актуальні композиторські техніки (О. Соколов «Введення в музичну композицію ХХ століття» [14]; Ц. Когоутек «Техніка композиції в музиці ХХ століття» [4]), викладені основні теоретичні положення та аналіз творів, найбільш показових для різних композиторських напрямків та технік.

Особливістю викладання композиції в дитячих музичних школах і дитячих школах мистецтв міста Одеси є те, що даний предмет за навчальним планом визначений як факультативний, а це означає, що навчання не є обов'язковим. Тому навчання композиції стає залежним від багатьох чинників, що змушують викладача проводити гнучку й маневрену викладацьку діяльність, значною мірою керуючись потребами учня.

Тому в даній роботі автор пропонує власну методику навчання композиції, у якій систематизація дидактичного матеріалу виконана відповідно до тих форм роботи, на основі яких викладач може дати учневі необхідні знання та згладити деякі протиріччя, що виникають через специфіку освітньої програми в дитячих музичних школах і дитячих школах мистецтв.

## ЦІЛІ Й ЗАВДАННЯ НАВЧАННЯ В КЛАСІ КОМПОЗИЦІЇ.

Навчання композиції в дитячих музичних школах і дитячих школах мистецтв – складний процес, спрямований на творчий розвиток особистості учня, на становлення його самостійного музичного мислення, формування власного сприйняття сучасної музичної реальності.

Перед викладачем-композитором стоїть ряд складних і важливих завдань, які змушують його бути не тільки чуйним викладачем, але й тонким психологом, оскільки формування особистості дитини-композитора, розвиток самостійного музичного мислення й активної музичної уяви учня цілком підкорюється одному правилу, яке можна умовно назвати «не нашкодити». Викладач-композитор у своїй роботі залежить від багатьох чинників, які диктуються типом темпераменту дитини, його психологічною інтра- або екстравертністю, віковими критеріями, загальним розвитком і безпосереднім рівнем підготовки по спеціальному предмету.

Важливість вивчення даного предмета в процесі музичного виховання складно переоцінити. Навчання композиції це, насамперед, творчий розвиток особистості учня, що дозволяє розширити його музичне мислення, розкрити його внутрішній потенціал, домогтися більшої розкритості при виконанні музичних творів з фаху, що дає можливість почувати себе впевнено й вільно в процесі музикування на інструменті та закладає навички гри без існуючого нотного матеріалу. Найвищим результатом такого навчання стає щеплене й закріплене прагнення до самостійного створення музики.

Крім перерахованих вище особистісних чинників, з якими доводиться зустрічатись викладачу з композиції у процесі своєї роботи, є ще ряд важливих обставин, пов'язаних зі специфікою навчання в дитячих музичних школах і дитячих школах мистецтв.

Предмет «композиція» є факультативним. Бажаючі навчатися даній дисципліні мають різний рівень підготовки. Наш педагогічний досвід дозволяє визначити три таких рівні:



- **Високий рівень.** Учень проявляє здатності до написання музики, самостійно реалізує їх, має у своєму арсеналі ряд завершених творів.
- **Середній рівень.** Учень проявляє здатності до написання музики, однак не реалізує їх самостійно, може імпровізувати, але не має завершених творів.
- **Низький рівень.** Учень не проявляє здатності до написання музики, однак зацікавлений в уроках по композиції.

Робота з учнем першого типу допускає розвиток і закріплення його композиторського потенціалу, заохочення й направлення музичного мислення учня у вірному напрямку. Іншими словами, процес навчання є керівництвом творчою діяльністю учня, основною метою якого є створення закінченого художнього музичного твору та його публічного виконання.

Учні третього рівня – зовсім протилежний випадок. Часто викладачі за фахом пропонують таким учням пройти курс композиції для творчого розкріпачення, щоб надати їм додаткову можливість для розвитку вміння краще чути й розуміти музику. Як правило, основним завданням у роботі з такими учнями є не виховання навичок створення закінчених музичних творів та їх публічного виконання, а формування креативного мислення, бажання просто щось творити (не обов'язково у музичній галузі), та виховання здатності розуміти музику як художнє ціле. Однак, може бути й так, що в учня просипається композиторський потенціал – тоді робота з ним переходить на новий рівень і цілі у навчанні змінюються.

У роботі з учнями другого рівня, як показує практика, відбувається об'єднання завдань третього й першого рівнів, залежно від потреб і можливостей учня.

У будь якого випадку, викладач повинен дуже гнучко планувати свою роботу та коректувати її залежно від ситуації, у якій він перебуває, оскільки початковий рівень підготовки не є показником подальшого стабільного розвитку учня. На відміну від лінійного принципу навчання в класі за фахом або в класі теоретичних дисциплін, навчання в класі композиції проходить по

циклічному «спіральному» принципу та повинно враховувати періоди підйому й спаду творчого потенціалу учня.

Ще один важливий чинник, з яким зустрічається викладач-композитор – це базова спеціалізація учня. Знання інструмента, на якому вчиться грати дитина, у значній мірі впливає на навчання основам композиції. Так склалося, що базовим інструментом для композитора, що допомагає йому засвоїти основні принципи компанування, є фортепіано.

У випадку роботи з учнем не-піаністом виникає ряд таких проблем, як лінійність мислення (мелодичне мислення), нерозвиненість або відсутність гармонічного слуху, незнання базових типів фактури, труднощі читання та нотування у басовому ключі. У цьому випадку викладач-композитор змушений включати в процес навчання знайомство з базовими знаннями гри на фортепіано, щоб відсутність останніх не перешкоджала основному навчальному процесу.

Також необхідно пам'ятати, що фактичний рік навчання в класі композиції не завжди збігається з фактичним роком навчання в класі за фахом. Так, наприклад, учень Петренко П. навчається в 5 класі по скрипці, а в класі по композиції вчиться всього лише перший рік. Його рівень підготовки відповідає середньому. Це означає, що даний учень перебуває на початковому рівні навчання й тому не слід очікувати від нього значних і швидких результатів. Напроти, необхідно застосувати ті форми роботи, які відповідають його рівню навчання саме в класі композиції.

Таким чином, складання методичної програми навчання повинне бути гнучким і всебічним. Дана методика повинна включати різноманітні форми роботи з учнем-композитором, внутрішнє співвідношення яких визначається для кожного періоду навчання окремо, керуючись індивідуальними потребами учня.

Спираючись на вищевикладені цілі й задачі предмету «композиція», а також класифікацією рівня підготовки учнів, визначимо наступні необхідні **форми роботи:**

1. імпровізування;
2. прослуховування музичного матеріалу;
3. накопичення теоретичних знань;
4. написання музичних творів;
5. робота над готовим твором.

Всі перелічені форми рідко застосовуються в «чистому» ізолюваному виді. Вони існують у тісній взаємодії, пов'язані між собою взаємодоповнюючими функціями. Але, як показує практика, весь процес навчання з учнями різного рівня підготовки зводиться саме до цих перелічених методів роботи. Тому, на наш погляд, доцільно планувати роботу в класі композиції спираючись на дану класифікацію.

Навчання композиції проходить, насамперед, у формі індивідуальних занять. Проте, іноді доцільне проведення групових або об'єднаних уроків, особливо у відношенні до таких форм роботи як імпровізування, прослуховування музичного матеріалу й накопичення теоретичних знань.

Під час ансамблевого імпровізування або спільного прослуховування старші (або більше сильні) учні можуть простимулювати подальший зріст творчого потенціалу слабкіших учнів і таким шляхом систематизувати свої знання. Однак поєднувати групу для спільних занять треба дуже акуратно й чуйно, оскільки не всі учні можуть сприймати критичну оцінку своїх однолітків і знаходити в цьому користь, також не всі приймають той факт, що хтось може більше талановитим або успішним. Щоб уникнути негативного результату та закріпачення учнів, потрібно підходити до даного методу дуже відповідально.

Що стосується критеріїв оцінювання роботи учня, то на наш погляд, оцінювання по шкалі балів є недоцільним. Для кожного учня накопичення певних знань, навичок імпровізування, написання закінченого твору вже є достатнім успіхом. Більш пріоритетною вючається можливість представити готову роботу на відкритих шкільних або міських концертах, конкурсах або фестивалях, а основними критеріями оцінки для юних композиторів стають оплески, позитивні відгуки й призові місця.

## ФОРМИ РОБОТИ З УЧНЯМИ В КЛАСІ КОМПОЗИЦІЇ.

### ІМПРОВІЗУВАННЯ

Імпровізування, на наш погляд, є однією з найважливіших форм роботи на уроці композиції. Оволодіння навичками імпровізації розвиває ряд здібностей, необхідних будь-якому музикантові в його професійній діяльності: уміння усвідомлювати процес гри й перспективно мислити; уміння слухати себе й реагувати на зміни, що відбуваються в процесі гри, виправляти «помилки на ходу», слухати й відчувати партнера (у випадку ансамблевого музикування); уміння грати вільно, музично й артистично, а також грати без нотного тексту, грати для власного задоволення.

Для юного композитора імпровізація – це своєрідна лабораторія для освоєння нових творчих прийомів, їхнього відпрацювання й закріплення. Імпровізація є однією з основних форм ініціювання й стимуляції творчого процесу, початковою стадією написання будь якого твору, це один з основних засобів виявлення творчого потенціалу учня й визначення його рівня підготовки для занять з композиції.

У музичній енциклопедії термін імпровізація визначається як особливий вид художньої творчості, при якому твір складається безпосередньо в процесі його виконання [21, с. 508].

Однак, сам «технологічний процес» імпровізації є більш складним явищем. Він заснований на оперуванні різними значеннєвими блоками, що містяться в пам'яті музиканта. Якість імпровізаційного матеріалу й майстерність імпровізатора прямо пропорційна його знанням, навичкам й вмінням. Чим більше й різноманітніше багаж знань, що застосовуються у момент імпровізування, тим більше майстерним і оригінальним виходить кінцевий результат. Цей багаж знань складається з інтонаційних, ритмічних,

фактурних, жанрових, тембрових «кліше», які були освоєні й зафіксовані в процесі навчання.

На уроках з фаху учень поповнює такий творчий запас несвідомо, вивчаючи твори, що відповідають рівню його програмних вимог. Завдання викладача з композиції виявити наявний запас творчих засобів, якими володіє учень, розширити й доповнити його новими прийомами, для того щоб імпровізування, а в подальшому й написання музики, стало більше вільним й розкутим, а реалізація творчого задуму учня не зустрічала технологічних перешкод.

Тому на уроці композиції імпровізація з'являється як самостійний творчий акт створення музики в її усній формі без опори на фіксований текст, в основі якого лежить оперування мнемонічними музично-значеннєвими блоками.

Імпровізація – це, насамперед, процес особистісного самовираження; імпровізувати може тільки творча індивідуальність. Однак, іноді навіть дуже технічно розкріпачений музикант не в змозі грати, не керуючись певними нотними підказками. Це явище часто стає «каменем спотикання» на шляху до імпровізування. Для подолання таких складностей треба прокладати певний «дидактичний шлях». Будь-яка імпровізація підпорядковується меморіально-мнемонічним законам. Тому на початкових етапах освоєння імпровізації корисним є обмеження обраних виразових засобів і відпрацювання конкретних музичних творчих прийомів.

Р. Столяр пропонує відпрацьовувати імпровізаційні навички за допомогою вправ, що обмежують учня до одного звуку, користуючись при цьому регістрово-динамічними можливостями інструмента. [15]. Потім ці обмеження або розширюються, або ускладнюються у своїх методичних вимогах. Наприклад, можна імпровізувати, використовуючи як матеріал певне сполучення акордів або ж компактний мелодичний зворот. Коли ж багаж засобів буде досить розвинутий, можна приступати до більш розгорнутого

імпровізування, у якому сполучається весь ряд освоєних засобів. На такому етапі дуже важливий вибір шляху й способу імпровізації.

У методичній практиці всі прийоми імпровізування можна розділити на два вектори: шлях від часткового до загального й шлях від загального до часткового.

**1. Шлях від часткового до загального** – імпровізація, в основі якої лежить конкретний музичний прийом, елемент. Таке імпровізування переслідує важливі дидактичні цілі: освоєння нових музичних творчих і технологічних прийомів, доведення їх до стадії автоматизму, поповнення творчого багажу учня. Сюди відноситься імпровізування на ритмічний чи інтонаційний малюнок, фактурний прийом, на гармонічне сполучення, новий принцип формоутворення тощо.

Кожен обраний прийом повинен переслідувати певну практичну мету й вирішувати творче завдання. Для кращого закріплення імпровізацію на заданий елемент можна ускладнювати вже відомими відпрацьованими прийомами. Наведемо ряд прикладів.

### *Орієнтовна схема імпровізації на заданий елемент*

#### **Схема 1.**

**Базовий елемент:** нота «ля»

**Ціль:** знаходження за допомогою одного звуку максимальної кількості виразних прийомів .

**Орієнтовна схема імпровізування:** ритмічна варіативність на одному звуці, прискорення й уповільнення темпу, динамічне варіювання, використання різних штрихів, спроба зіграти одну ноту в різних характерах; гра одного звуку в різних октавах; гра двома руками в різних регістрах, у різному ритмі, з різною динамікою, різними штрихами.

**Можливості ускладнення:** використання ноти «ля» у якості ритмічного остинато в партії лівої руки, і створення мелодичного малюнку в партії правої руки; використання різних характерів і темпів.

## Приклад 1



## Приклад 2



## Приклад 3

**Схема 2.**

**Базовий елемент:** мелодична лінія з акордовим доповненням у партії однієї руки.

**Ціль:** розвинути мелодико-гармонічне сприйняття, взаємозв'язок мелодії із акомпануючим планом, освоєння акордової фактури.

**Орієнтовна схема імпровізування:** виклад простої одноголосної мелодії в обсязі 4-8 тактів; повторний виклад мелодії з паралельним терцевим рухом в одній руці; доповнення мелодії акордовим рухом трізвуками, сектакордами, квартсектакордами (мелодія у верхньому голосі акорду, потім у нижньому голосі).

**Можливості ускладнення:** з'єднання в партії правої руки різних видів трізвуків, які підпорядковуються мелодичній лінії, введення басової лінії із простим фактурним заповненням у партії лівої руки; перенесення всіх прийомів до партії лівої руки з додаванням прикрашаючих елементів, у партії правої руки.

## Приклад 1



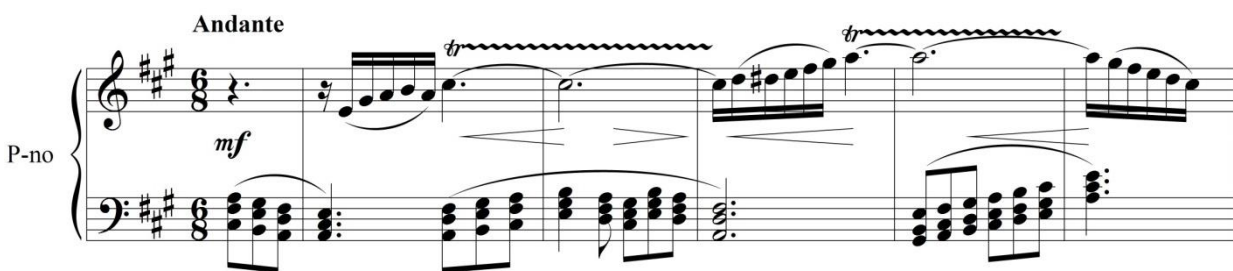
## Приклад 2



## Приклад 3



## Приклад 4

**Схема 3.**

**Базовий елемент:** фігурація в партії правої руки.

**Ціль:** освоєння акомпануючої функції у партії правої руки й проведення мелодичної лінії в партії лівої руки.

**Орієнтовна схема імпровізування:** вибір одного основного співзвуччя, що фігурується в партії правої руки на простому ритмічному малюнку за принципом остинато; приєднання на цьому фоні розвинутої мелодії в партії лівої руки.

**Можливості ускладнення:** ускладнення руху партії правої руки по двом, трьом і більше додатковим співзвуччям; ускладнення ритмічного малюнка фігурації; акцентування уваги на гармонічній взаємодії акомпануючого плану і мелодичної лінії.



## Приклад 1

## Приклад 2

2. Рух від загального до часткового – це цілісна імпровізація, що базується на творчій ідеї, образі, стильовій основі. Ціль такого імпровізування – навчити застосовувати в художньому контексті конкретні прийоми, відпрацьовані й засвоєні в процесі першого типу імпровізування, охопити ціле, що складається із окремих елементів. Сюди віднесемо так названу «вільну» авторську імпровізацію, на задану тему, імпровізацію в певному стилі. Така імпровізація скоріше стає нефіксованим музичним твором, дозволяє охопити цілісний художній план.

### *Орієнтовна схема цілісної імпровізації*

#### **Схема 1.**

**Ціль:** реалізація творчої уяви учня в музичному матеріалі.

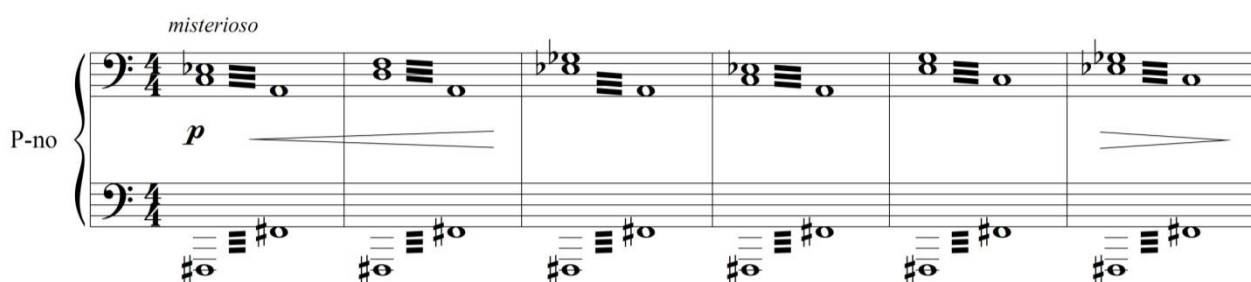
**Стильова концепція імпровізації:** спрямованість на становлення авторського мислення й стилю учня.

**Визначення засобів для реалізації концепції:** сюжетна основа – прекрасна принцеса заблукала в темному лісі; форма – проста тричастинна; фактурно-регістрові засоби – тремоло в низькому регістрі (темний ліс), ніжна проста мелодія з акордовим супроводом у середньому регістрі (принцеса).

**Результат:** розвиток навичок втілювати сюжетний задум музично-виразними засобами.

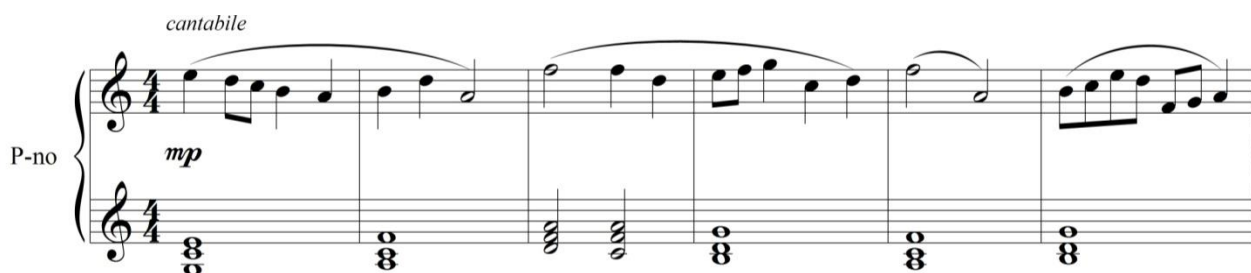
### Приклад 1

*misterioso*



### Приклад 2

*cantabile*



### Схема 2.

**Ціль:** освоєння принципу внутрішньотематичного контрасту й можливості розвитку тематичного матеріалу.

**Стильова концепція імпровізації:** створення мініатюри в стилі Л. Бетховена.

**Визначення засобів для реалізації концепції:** імпульсивність, мінливість характеру й образу, використання акордової фактури, поривчастого ритмічного малюнка, низхідних ламентозних інтонацій, принцип зіставлення, форма класичного розширеного періоду.

**Результат:** розвиток тематичного експозиційного мислення учня, збагачення виразних засобів початкового викладення матеріалу і його подальшого розвитку.

## Приклад

The musical score is for piano (P-no) in 4/4 time. It features a folk-inspired texture with dynamic markings *f*, *p*, *mf*, and *cresc.*. The score consists of two systems of staves. The first system shows a melody in the right hand with a triplet figure and a bass line with chords and a walking bass line. The second system continues the melody and bass line, with a *cresc.* marking and a *f* dynamic.

**Схема 3.**

**Ціль:** освоєння народнопісенного матеріалу і його виразних засобів.

**Стильова концепція імпровізації:** музикування на матеріалі українського фольклору.

**Визначення засобів для реалізації концепції:** тематичний матеріал – мелодія народної пісні «Ніч яка місячна», варіаційна форма; варіанти фактурного перетворення – мелодія й «баркарольний» акомпанемент, хоральна фактура, поліфонічна фактура – підголоскова, імітаційна, введення елементів триголосся; зміна характеру матеріалу – танцювальний ритм, акомпанемент типу «бас-акорд».

**Результат:** уміння перетворювати жанр, характер і стильову основу заданого матеріалу.

## Приклад 1

The musical score is for piano (P-no) in 3/4 time, marked *Moderato* and *mp*. It features a folk-inspired texture with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score consists of two systems of staves. The first system shows a melody in the right hand with a triplet figure and a bass line with chords and a walking bass line. The second system continues the melody and bass line, with a *cresc.* marking and a *f* dynamic.

## Приклад 2

**Moderato**

P-no *mp*

## Приклад 3

**Moderato**

P-no *mp*

## Приклад 4

**Allegretto**

P-no *f*

Таким чином, запропоновані шляхи імпровізування торкаються всіх базових сторін розвитку учня-композитора, що є необхідними для стимуляції й розвитку навичок написання творів.

Відзначимо, що будь-яка форма імпровізації вимагає активної участі викладача. У першому випадку (від часткового до загального) викладач ініціює імпровізаційний процес – пропонує базовий елемент і підказує можливий шлях розвитку. У другому випадку (від загального до часткового) викладач повинен знайти «відправний пункт», зацікавити учня, дати імпульс до творчого розкриття, нагадати про ті прийоми, які учень уже знає й може застосувати у своїй імпровізаційній практиці. В обох випадках активна участь викладача в імпровізації (повна або часткова) є обов'язковою.

Викладач може почати грати разом з учнем (за одним інструментом або на двох роялях) і продовжувати його підтримувати до кінця виконання, стежачи за тим, щоб роль викладача при цьому не переходила на першу позицію, а учень не втратив імпровізаторський «кураж». Також можлива часткова підтримка, коли викладач дає імпульс на самому початку імпровізації, потім перестає грати разом з учнем, приєднуючись тільки коли учень почувається невпевнено під час розвитку заданого матеріалу імпровізації.

Особливу складність у роботі становить імпровізування з учнем не-піаністом. З таким учнем на початкових етапах, можливе імпровізування на основному для учня інструменті у супроводі викладача, а також вокальна імпровізація на голосні звуки або на короткий вірш. Пізніше поступово можна переходити до найпростіших прийомів гри на фортепіано. Наведемо кілька прикладів.

### *Орієнтовна схема імпровізації на заданий елемент*

#### **Схема 1.**

**Базовий елемент:** гармонічна сітка T–VI–II–VI<sup>b</sup>–D–T.

**Ціль:** розвиток гармонічного слуху й уміння співвідносити мелодію з гармонічною основою.

**Орієнтовна схема імпровізування:** викладач виконує гармонічну послідовність у певному характері, а учневі пропонується імпровізувати мелодію на його основному інструменті (скрипці, флейті тощо) або голосом.

**Можливості ускладнення:** використання різних штрихів, ускладнення ритмічного малюнку, прискорення й уповільнення темпу, агогіка.

*Приклад*

The image shows a musical score for voice and piano. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The voice part is written on a single staff with a treble clef. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. Dynamics include 'f' and 'p'. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system has a 'p' dynamic in the piano part, and the second system has an 'f' dynamic. The voice part has a long slur over the first four measures of each system.

З учнями молодших класів можлива ритмічна імпровізація в дуєті з викладачем.

### Схема 2.

**Базовий елемент:** жанр маршу.

**Ціль:** розвиток почуття ритму й освоєння різних ритмічних формул.

**Орієнтовна схема імпровізування:** викладач імпровізує маршеподібну п'єсу, учень імпровізує, відбиваючи ритм долонями.

**Можливості ускладнення:** використання не тільки долонь як звуковідтворюючого матеріалу, але й у сполученні з відбиванням ритму ногами, а також із застосуванням «підручних» предметів – стола, кришки роялю тощо; можливе виконання на шумових ударних інструментах; ускладнення імпровізації динамічними відтінками.

## Приклад

Tempo di marcia

руки  
ноги

*f*

P-no

*f*

**Орієнтовна схема цілісної імпровізації**

**Ціль:** розвинути навички імпровізування в ансамблі.

**Стильова концепція імпровізації:** театралізація, діалогічність в ансамблевій музиці.

**Визначення засобів для реалізації концепції:** побудова імпровізації за наступними принципами: «питання-відповідь», наслідування, передражнювання. Матеріал задається учнем і викладачем по черзі. Гра відбувається як одночасно, так і поперемінно через паузи.

**Результат:** виховання ансамблевого почуття, освоєння найпростіших засобів ансамблевого написання твору.

## Приклад

Andantino

V-no

*mf*

P-no

*mf*

*mp*

*f*

*dim.*

*mf* *cresc.*

*mp*

*dim.*

Допоміжною опорою в роботі з учнями не-піаністами є кругозір викладача, його знання про специфіку гри на різних інструментах, уміння підказати учню, якими виразними засобами й прийомами можна скористатися для досягнення поставлених перед ним завдань. Це значно зменшує психологічний бар'єр між учнем та викладачем, дає можливість учню відчувати себе більше розкуто під час уроку.

## **ПРОСЛУХОВУВАННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ**

Прослуховування музичного матеріалу – необхідна форма роботи в класі композиції, що спонукає учня до творчої ініціації та сприяє освоєнню й закріпленню теоретичних знань. Така форма роботи корисна для ознайомлення зі способами реалізації творчих і технічних прийомів у світовій музичній практиці, зі стильовою концепцією школи, напрямку або окремого композитора, для ознайомлення з новими тембрами й інструментами та їх виконавськими можливостями.

Прослуховування музичного матеріалу на уроці композиції докорінно відрізняється від прослуховування в рамках курсу музичної літератури або курсу спеціального інструмента. У рамках курсу музичної літератури, увага учнів акцентується на цілому творі як художньому об'єкті, у рамках курсу за фахом акцентується увага на інтерпретативній, тобто виконавській стороні вивчаемого матеріалу. Основне завдання при прослуховуванні на уроці композиції – це деталізація, розкладання цілого на складові компоненти, виявлення конкретних прийомів, необхідних для творчого розвитку учня. Тому прослуховування повинне бути цілеспрямованим й активним, а підбір музичного матеріалу – систематизованим та переслідувати конкретні дидактичні цілі.

Для максимального розширення кругозору учня матеріал прослуховування підбирається таким чином, щоб не виникало повторення курсу музичної літератури. Якщо ж таке повторення має методичну



доцільність, то при прослуховуванні необхідно розставляти конкретні специфічні акценти.

У своїй педагогічній практиці ми класифікуємо метод підбору матеріалу для прослуховування наступним чином.

**1. Монографічний принцип.** Застосовується для ознайомлення із творчим стилем конкретного композитора, для знайомства зі стильовими рисами конкретної епохи або певного стильового напрямку. Матеріал підбирається з найбільш показових творів різних жанрів і форм.

### Схема 1.

**Ціль прослуховування:** знайомство із творчістю А. Шнітке.

**Підбор матеріалу:** А. Шнітке Сюїта в стародавньому стилі; Концерто-гросо №1; Концерт для альту з оркестром; Присвята Стравінському, Прокоф'єву та Шостаковичу.

### Схема 2.

**Ціль прослуховування:** знайомство з мінімалістським напрямом у музиці другої половини ХХ – початку ХХ століття.

**Підбор матеріалу:** С. Райх Музика для 18 інструментів; А. Пярт «Tabula rasa»; Т. Райлі «In C»; Ф. Гласс Концерт для скрипки з оркестром; Д. Ленг «Sweet air».

**2. Технологічний принцип.** Корисний для знайомства з виразними й технологічними прийомами, які зустрічаються у творчості різних композиторів, напрямків, стилів. Обраний матеріал повинен яскраво експонувати аналізований прийом. Для даного принципу рекомендується фрагментарний показ.

### Схема 1.

**Ціль прослуховування:** знайомство із прийомом остинато.

**Підбір матеріалу:** С. Прокоф'єв Швидкоплинність № 10, Соната № 7 (3 частина); Д. Шостакович Симфонія № 8 (3 частина); О. Мессіан «Погляд батька» із циклу «Двадцять поглядів на дитину Ісуса»; М. Равель Болеро.

**Схема 2.**

**Ціль прослуховування:** знайомство з хоральною фактурою.

**Підбір матеріалу:** Й.-С. Бах «Страсті за Матвієм» (№3 Хорал), Хоральна прелюдія фа-мінор; С. Франк Прелюдія, хорал і fuga (хорал); П. Чайковський «Ромео й Джульєтта»; Г. Гаврилець Хорал для струнного оркестру; О. Мессіан Хорал.

**3. Тембровий принцип.** Такий принцип застосовується як для знайомства з окремим інструментом, з його виразними й технічними можливостями, так і для розвитку колористичного тембрового слуху учня. У першому випадку підбір матеріалу здійснюється на основі єдності тембру, коли різні по характері, жанру й стилю твори є написаними для одного інструмента або для одного інструментального складу. У другому випадку підбір здійснюється на основі тембрової розмаїтості – той самий твір звучить у різних перекладаннях й аранжуваннях.

**Схема 1.**

**Ціль прослуховування:** знайомство з виразними можливостями тромбона.

**Підбір матеріалу:** Д. Фердінанд Концертино для тромбона з оркестром Мі-бемоль мажор; П. Гіндеміт Соната для тромбона й фортепіано; Л. Беріо Sequenza V; Ю. Гомельська Jab-Jazz; В. Рунчак «NO TROMB ONE», «Homo ludens VI, пара анекдотів на всім відому тему».

**Схема 2.**

**Ціль прослуховування:** знайомство з можливостями тембрового аранжування.

**Підбір матеріалу:** К. Дебюссі Прелюдія «Дівчина з волоссям кольору льону»: в оригінальній версії для фортепіано, версія для скрипки й фортепіано, версія для скрипки й оркестру, версія для флейти й фортепіано, версія для кларнета й оркестру, версія для гітари соло, версія для арфи й оркестру.

В якості матеріалів прослуховування можуть виступати відеозаписи спектаклів, концертних виконань, фільмів, художніх колажів. Будь який вид

прослуховування може супроводжуватися наявним матеріалом – партитурами або картинами, що тематично відповідають пропонованому матеріалу.

4. **Активний принцип:** Найбільш продуктивний принцип, у процесі якого пропонований матеріал відтворюється учнем, викладачем або шляхом спільного читання нот. Музичний матеріал аналізується в процесі програвання. Даний принцип може використовуватися разом з кожним з вищевикладених.

### Схема 1.

**Ціль прослуховування:** знайомство з жанром фортепіанної мініатюри.

**Підбір матеріалу:** Ф. Шопен Прелюдії, Мазурки; Р. Шуман «Альбом для юнацтва»; П. Чайковський «Пори року», «Дитячий альбом»; С. Прокоф'єв Швидкоплинності; І. Шамо «Картини російських живописців», К. Цепколенко «Дитячі п'єси».

**Варіант реалізації:** викладач виконує, а учень аналізує; учень читає з листа нескладні або знайомі йому п'єси, викладач звертає увагу учня на особливості даного жанру.

### Схема 2.

**Ціль прослуховування:** знайомство із принципами фортепіанного акомпанементу.

**Підбір матеріалу:** С. Рахманінов «Вокаліз», романси «Бузок», «Весняні води», «Острівець»; Ф. Крейслер «Синкопи», Сициліана й рігодон (у стилі Франк'єра); Б. Лятошинський Мелодія.

**Варіант виконання:** учень грає (співає) партію соліста, а викладач грає партію фортепіано.

5. **Принцип самостійного прослуховування.** Сюди відноситься не тільки прослуховування музики в домашніх умовах, але й відвідування концертів і різних музичних заходів. Для більшої продуктивності рекомендується конспектування емоційних вражень, фіксація аналітичних висновків й обов'язкове активне обговорення прослуханого матеріалу на уроці.

У цілому, кожний з названих принципів музичного прослуховування вимагає активної роботи свідомості учня. Викладач повинен стимулювати таку активність, задавати питання, що спонукають учня до самостійного мислення.

## **НАКОПИЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ЗНАНЬ**

Дана форма навчання є невід'ємною складовою в освітньому комплексі, що формує композиторське мислення учня. Піднесення теоретичного матеріалу повинне бути ненав'язливим, дозованим і здійснюватися в безпосередньому комплексному зв'язку з усіма іншими формами роботи в класі композиції. Матеріал, що викладається, повинен включати необхідні відомості не тільки базових теоретичних курсів – теорія музики, сольфеджіо, музична література, але й тих, що не входять у навчальну програму дитячих музичних шкіл й дитячих шкіл мистецтв – гармонія, аналіз музичних форм, поліфонія, оркестровка, інструментознавство та історія музики. Матеріал, що виходить за межі шкільної програми, треба підносити у спрощеній, доступній для учня формі.

Дидактичні позиції при наданні нової теоретичної інформації обумовлюються наступними цілями:

**1. узагальнення проробленої практичної роботи** – матеріал надається за необхідністю, з метою раціонального усвідомлення учнем практичного матеріалу, що використовується в процесі імпровізування або зустрічається під час прослуховування музичних творів.

**2. випередження нових творчих пошуків** – теоретичний матеріал надається для того, щоб ініціювати творчий процес, зацікавити учня новими методами, прийомами, засобами організації музичного матеріалу, а також вивести учня з «кризового стану» нестачі базових знань для здійснення творчого задуму.

В обох випадках надання нового матеріалу повинне бути не лише теоретичним, а має супроводжуватися наочними прикладами, імпровізуванням, написанням етюдів, звукових моделей, що закріплюють пройдений матеріал.

Пропонуємо зразкову схему викладу теоретичного матеріалу, що відображує його доцільність та погодженість із практичними формами роботи.

### **Схема 1.**

**Новий матеріал:** синкопований ритм.

**Чим викликана необхідність введення нового матеріалу:** використання учнем ритмічного малюнка синкопи й неможливість його раціонального усвідомлення.

**Теоретична база:** синкопований ритм, утворення синкопи та її модифікації.

**Додаткові форми роботи для закріплення:** пошук синкопованого ритму в нотних прикладах, запис у нотному зошиті фрагмента твору або імпровізації, яка відбувалась раніше.

### **Схема 2.**

**Новий матеріал:** основні прийоми інтонаційного розвитку експозиційного матеріалу.

**Чим викликана необхідність введення нового матеріалу:** недостатність знань для розвитку експозиційного тематичного матеріалу в роботі над п'єсою для фортепіано.

**Теоретична база:** основні види мелодичного розвитку: повторення, секвенційне змінювання, проростання, зміна ритмічного й інтервального складу, дроблення, підсумовування. Основні види гармонічного розвитку – органний пункт, перегармонізація, основні види фактурного розвитку – фігурування, остинато тощо.

**Додаткові форми роботи для закріплення:** перегляд нотних прикладів, які є показовими для даного матеріалу, імпровізування на конкретний прийом розвитку, написання моделей.

**Схема 3.**

**Новий матеріал:** Техніка гри на кларнеті.

**Чим викликана необхідність введення нового матеріалу:** бажання учня написати п'єсу для кларнета й фортепіано.

**Теоретична база:** особливості тембру кларнета, діапазон, технічні й виразні можливості, специфічні прийоми звуковидобування, сольні й ансамблеві властивості інструмента.

**Додаткові форми роботи для закріплення:** наочна демонстрація інструмента (при наявності даного інструмента в навчальному закладі), відвідування концерту з відповідною інструментальною програмою.

**Схема 4.**

**Новий матеріал:** додекафонна техніка ХХ століття.

**Чим викликана необхідність введення нового матеріалу:** розширення кругозору учня, задоволення інтересу у сфері сучасного музичного письма.

**Теоретична база:** Нововіденська школа, композитори Нововіденської школи. А. Шенберг – засновник додекафонії. Стисла інформація про творчість А. Берга й А. Веберна. Теоретичні принципи додекафонної музики, основні принципи розвитку додекафонної музики – серія, інверсія, ракохід, інверсійний ракохід, мутація, пермутація, ротація.

**Додаткові форми роботи для закріплення:** прослуховування показового матеріалу: А. Шенберг Серенада; А. Берг Скрипковий концерт; А. Веберн Варіації для оркестру; імпровізування й написання етюдів в додекафонній техніці.

Таким чином, піднесення теоретичної інформації на уроці композиції проходить у тісному взаємозв'язку з іншими формами роботи. Вибір матеріалу визначається індивідуальними потребами учня, тому не стає обтяженим чинником, що сковує творче самовираження учня.

## НАПИСАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Написання музичних творів – основна підсумкова мета в роботі з учнем на уроці композиції. Це найвища форма роботи, до якої приводять й якій підпорядковуються всі розглянуті раніше дидактичні форми.

Яким би самостійним не було мислення учня, процес написання музичного твору – це спільний процес, що проходить за активною участю викладача. Активність викладацького втручання обернено пропорційна творчому рівню учня. Це зовсім не означає, що викладач повинен вигадувати за учня музичний матеріал. Мається на увазі те, у якій мірі учень потребує творчого керівництва й у якому масштабі воно повинне здійснюватися.

Написання музичного твору – це іманентний індивідуальний процес. Учні розділяються на два типи – ті, хто воліють складати музику, перебуваючи наодинці із самим собою, і ті, для кого процес створення музики не пов'язаний з комунікативним елімінуванням, тобто з обмеженнями в спілкуванні.

Учні-композитори першого типу, як правило, не можуть на уроці виконати те або інше побажання викладача, для самостійного пошуку навіть дрібного елемента музичної фактури їм потрібно усамітнитися у звичній домашній обстановці. Учні другого типу досить комфортно відчують себе в присутності викладача, можуть писати музику на уроці.

Принцип творчого керівництва напряму залежить від творчого типу учня. У випадку роботи із представниками першого типу вказівки викладача повинні бути більш узагальненими, спрямованими на архітектонічні й образні прийоми написання музичного твору. У другому випадку – можна конкретизувати задачі, виконавські прийоми, давати завдання на «виправлення помилок» безпосередньо на уроці.

При переході до написання творів у роботі з учнями середнього й низького рівня підготовки викладач може зіштовхнутися з деякими складностями – дуже важливо визначити готовність учня до усвідомленого творчого процесу. Готовність настає тоді, коли учень запам'ятовує матеріал,

який він створив, не використає кардинально інших варіантів при його повторюванні, не втрачає інтерес до подальшого розвитку матеріалу протягом деякого часу. Відсутність перелічених чинників означає, що учень не розрізняє імпровізування й компонування безпосередньо як принципи роботи – тоді процес написання готового твору буде приречений на провал. Викладач повинен пояснити учневі, що принципова відмінність між написанням музичного твору від процесу імпровізації полягає в детальному продумуванні музичного матеріалу й ретельному відборі музичних засобів.

На початковому етапі навчання рекомендується твір для одного виконавця. Перехід до написання творів для двох і більше виконавців визначається потребою учня у розширенні інструментарію, його творчим зростанням, розвиненістю музичного мислення й внутрішнього музичного слуху. Рекомендується на кожному етапі навчання прибгати до написання різножанрових і різноскладових творів для того, щоб учень зміг спробувати себе у різних сферах музичної композиції. Однак викладачу завжди варто враховувати індивідуальні побажання учня і його творчі можливості.

Ми не будемо детально описувати процес написання музичного твору. На наш погляд, основним завданням викладача є не нав'язування своєї єдиної-вірної професійної думки, а чуйне направлення учня у потрібну сторону, виховання музичного смаку, почуття стилю, відчуття форми цілого, уявлення про драматургічний розвиток.

Ми більш детально зупинимося на тих способах роботи, які передують написанню музичного матеріалу й сприяють творчій ініціації, розвитку творчої музичної уяви.

Безумовно, на практиці зустрічається тип так названого «самостійного учня», що сам починає роботу над музичним твором і сам може провести технічну роботу над ним.

Однак для тих учнів, які зазнають творчих труднощів на початку написання твору або в процесі роботи над ним, є ряд засобів, що стимулюють творчу роботу.



На **початку роботи** над музичним твором корисними можуть виявитися наступні способи творчої ініціації:

1. прослуховування музики;
2. перегляд живопису;
3. фантазування, вигадування різних історій;
4. читання художньої прози й віршів;
5. підтекстовка окремих інтонацій, фраз, побудов;
6. обговорення життєвих ситуацій, що залишили емоційний слід у пам'яті учня;
7. знаходження аналогій з улюбленими формами життєдіяльності учня й складання історій на дану тематику;
8. імпровізування за тематикою вигаданих історій, прочитаних творів, переглянутих картин;
9. написання тематичного матеріалу в різних метричних, ритмічних, тональних й образно-емоційних сферах;
10. написання етюдів, моделей, ескізів на різну тематику.

Особливу увагу варто приділяти написанню моделей, які сприяють закріпленню нового теоретичного матеріалу, дозволяють розширити арсенал виразних засобів і можуть бути розширені до масштабів цілого твору.

Продумуючи план **розвитку** матеріалу, у процесі створення форми твору корисними стануть наступні прийоми роботи:

1. фабульна сценарна розробка твору (методика К. Цепколенко), що полягає в створенні прихованої драматичної дії, продумуванні внутрішніх персонажів, ролей, поведінкових ліній, які проектуються на розробковий матеріал [18];
2. написання плану, схеми розвитку й формоутворення;
3. підживлення теоретичним матеріалом;
4. імпровізування на тему матеріалу твору;
5. робота над твором непослідовно, в різних варіантах – від кульмінації до початку, від кульмінації до кінця тощо.

Існує ще один важливий момент, з яким зустрічається як викладач, так і учень у процесі написання твору – це нотний запис. Часто учень відчуває ускладнення з фіксацією власного матеріалу. Викладач може допомогти в розшифровці музичних фрагментів, що викликають особливу складність, пояснивши теоретично, як саме може бути записаний конкретний музичний фрагмент. Для починаючих учнів корисною буде практична допомога в нотному записі з боку викладача. Якщо на ранніх етапах навчання нотний запис викликає ускладнення й веде до творчого закріпачення, викладач може прийняти на себе функцію стенографіста, записуючи нотний текст за учнем.

### **РОБОТА НАД ГОТОВИМ ТВОРОМ**

Дана форма роботи не випадково розглядається виокремлено. Робота над готовим твором – один з важливих етапів, що формують необхідні професійні музичні навички та сприяють правильному розвитку учня, як у композиторській, так й у виконавській області. Серед таких якостей виділимо аналітичне мислення, інтерпретативне мислення, слуховий досвід, уміння підносити власний твір, уміння витримати об'єктивну й упереджену критику, уміння обґрунтовувати й відстоювати свою точку зору, а також визнавати власні помилки й недоліки.

Слід зазначити, що не всім учням в класі композиції вдається дійти до даного підсумкового етапу роботи, а також не для всіх він є обов'язковим. Основною метою даної форми роботи є підготовка твору до публічного виконання на класному чи звітному концерті, конкурсі або фестивалі, а основним показником необхідності включення такої форми в навчальний процес є бажання учня показати свої твори оточуючим, включаючи його готовність до сприйняття критики.

Робота над готовим твором має власну внутрішню структуру – послідовність етапів, що завершуються відшліфовуванням художньо-виконавської сторони музичного твору.

**1. Підготовка чистовиків партитури й партій.** Важливий дисциплінуючий момент, що відображає відношення учня до власного «дітища», виховує акуратність й організованість. При чистовому написанні учень освоює теорію й практику нотного чистописання. Сьогодні існує ряд комп'ютерних нотних редакторів, що полегшують створення партитур і виведення партій (Finale, Sibelius, Guitar Pro тощо). Однак не всім починаючим композиторам рекомендується використання комп'ютерних програм. До роботи з нотними редакторами можна приступати тільки тоді, коли учень самостійно навчиться редагувати й розподіляти на нотонасці власний нотний текст, правильно розміщати знаки артикуляції й виразності.

**2. Репетиційний період.** Дуже корисна форма роботи для формування цілісного сприйняття музичного твору, особливо актуальна при роботі над твором для двох і більше виконавців. Учень-композитор має можливість почути власну музику у реальному тембровому звучанні, усвідомити недоліки форми, інтонаційного матеріалу, внести виправлення в динамічний, артикуляційний і темповий план, зробити висновки на майбутнє, щоб мати можливість уникнути повторення композиційних помилок. Репетиційний період дозволяє розкрити організаторські здатності учня-композитора, які необхідні для його подальшої професійної діяльності. Потрібно надати можливість учневі самому обирати виконавців, самому висловлювати авторські побажання під час репетицій. Викладач може простимулювати учня до самостійних дій, якщо він проявляє скутість або зажатість у спілкуванні, або навпаки, у випадку надмірно активного волевиявлення вказати на некоректність поведінки юного композитора з колегами у момент репетиції.

**3. Публічне виконання.** Незалежно від того, де буде виконуватися твір – на класному концерті або на відкритому міському конкурсі, основним завданням викладача з композиції є правильна підготовка реакції учня на можливі позитивні й негативні відгуки з боку глядачів, комісії, журі. У репетиційний період учень вже повинен був зробити висновки про те, де у його творі розташовані найбільш й найменш вдалі епізоди, навчитися визначати

критерії успішного виконання власного твору. Викладач повинен підготувати учня до того, що деякі моменти в його музиці будуть сприйняті або можуть бути сприйняті невірно через невирішені учнем композиторські завдання або недостатню музикальність й артистичність виконання твору. Однак напуття викладача не повинне привносити негативні судження, налаштовувати на невдачу. Необхідно вказати й на сильні сторони написаного твору, ті які є незаперечним досягненням учня й дозволяють йому пишатися власним результатом. Іншими словами, викладач повинен виховувати об'єктивне аналітичне відношення учня до власної творчості.

### **ПРИКЛАД ПЛАНУВАННЯ РОБОТИ З УЧНЕМ У КЛАСІ КОМПОЗИЦІЇ:**

Звертаючи увагу на факультативну форму навчання в класі композиції в дитячих музичних школах і дитячих школах мистецтв, що не потребує обов'язкового доведення учня до випускного екзамену, пропонуємо наявну схему планування роботи з учнями різного рівня підготовки й різних потреб творчого розвитку в процесі занять.

#### **СХЕМА 1.**

**Учень:** Василенко В.

**Спеціальність:** Фортепіано

**Клас за фахом на момент зарахування в клас композиції:** Шостий

**Базовий рівень учня:** Низький

<b>Перший рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	На одному звуці, на 3-4 звуках, тільки на чорних клавішах, тільки на білих клавішах; за схемою «питання-відповідь», наслідування, відображення; фактура «бас-акорд»; мелодична імпровізація на гармонічну послідовність із 4-5 акордів; наскрізна форма, проста дво- й тричастинна форма.
Прослуховування	П. Чайковський «Дитячий альбом», «Пори року»; Р. Шуман «Альбом для юнацтва»; Ф. Шопен Прелюдії, Мазурки, Ноктюрни.

Накопичення теоретичних знань	Проста одночастинна дво- й тричастинна форма, куплетна форма; принципи покладання тексту на музику; фактура «бас-акорд»; тональність, лад, тризвуки головних щаблів; жанр пісні, прелюдії.
Написання музичних творів	П'єса для фортепіано.
Робота над готовим твором	-----
<b>Другий рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Тризвуки, обернення тризвуків; голосоведення при поєднанні акордів; арпеджована фактура, альбертієві баси; побудова «питання-відповідь», проста й складна дво- й тричастинна форма.
Прослуховування	Романси М. Глінки; П. Булахова, О. Гурільова, пісні Г. Гладкова, М. Мінкова; К. Дебюссі Прелюдії, О. Скрябін Прелюдії, Б. Барток Десять легких п'єс.
Накопичення теоретичних знань	Види розвитку мелодичного матеріалу; основні й побічні тризвуки, принципи кварто-квінтового з'єднання акордів; основні принципи голосоведення, види гармонічних фігурацій; альбертієві баси; складні форми, танцювальні жанри.
Написання музичних творів	П'єси для фортепіано Пісні.
Робота над готовим твором	-----

**Підсумковий рівень:** Низький

**Результат навчання:** Учень навчився імпровізувати, розширив свій музичний кругозір, став краще розуміти музику «зсередини», спробував себе в галузі композиції, навчився складати найпростіші п'єси, однак до подальшого навчання композиції не схильний.

### **СХЕМА 2.**

**Учень:** Михайленко М.

**Спеціальність:** Скрипка

**Клас за фахом на момент зарахування в клас композиції::** Четвертий

**Базовий рівень учня:** Низький

<b>Перший рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	На одному звуці, на 3-4 звуках, тільки на чорних клавішах, тільки на білих клавішах; регістрова

	імпровізація; імпровізація голосом; за схемою «питання-відповідь», наслідування, відображення; мелодична імпровізація на гармонічну послідовність із 4-5 акордів; наскрізна форма, куплетна форма.
Прослуховування	Й. Штраус Польки, Вальси; Марші; П. Чайковський балет «Лускунчик» (Вальс квітів); С. Рахманінов Полька, С. Прокоф'єв опера «Любов до трьох апельсинів» (Марш), сюїта «Літній день» (Марш).
Накопичення теоретичних знань	Основні принципи мелодичного розвитку; основні принципи покладання тексту на музику; прості ритмічні формули; лад, тональність; фактура «бас-акорд»; наскрізна й куплетна форма; принцип контрасту й тотожності; основні музичні жанри: пісня танець марш.
Написання музичних творів	Пісні.
Робота над готовим твором	-----
<b>Другий рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Форшлагі, трелі, тремоло; фактура «бас-акорд», арпеджіо, альбертієві басы, на заданий образ, у жанрі вальсу, маршу, мазурки, коліскової, менуету; контраст характерів і фактури; складна дво- й тричастинна форма.
Прослуховування	К. Дебюссі «Дитячий куточок»; Е. Гріг «Поетичні картинки», «Ліричні п'єси»; А. Хачатурчян «Дитячий альбом», К. Цепколенко «Дитячі п'єси»; П. Шольц «Фантазія на тему української пісні «Верховина», Н. Лисенко Елегія, Романс, В. Косенко Експромт.
Накопичення теоретичних знань	Виразні елементи, що прикрашають фактуру; оспівування, стрибки та їх заповнення; принципи ансамблевої взаємодії, принцип згоди й розбіжності; унісонна фактура, гармонічні фігурації; складна дво- та тричастинна форма, жанр вальса, польки, мазурки.
Написання музичних творів	П'єси для фортепіано П'єса для скрипки й фортепіано.
Робота над готовим твором	Виступ на класному концерті.
<b>Третій рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Мелодичні звороти, що будуються на широких інтервалах, хроматизми, септакорди; гармонізація гами;

	пунктирний і синкопований, комплементарний ритм; остинатна фактура, хоральна фактура; форма рондо, варіації; цілісна імпровізація за літературним джерелом.
Прослуховування	М. Римський-Корсаков опера «Казка про царя Салтана» («Політ джмеля»), Ф. Дакен «Зозуля»; П. Чайковський «Дитячий альбом» (Хор); М. Равель Болеро, В. А. Моцарт Соната для фортепіано № 11 (I частина).
Накопичення теоретичних знань	Хроматичні ходи в мелодії, септакорди, поєднання різних акордів, кварто-квінтове співвідношення акордів, основи голосоведення, хоральна, остинатна фактура, види великої форми.
Написання музичних творів	П'єса для фортепіано Романси.
Робота над готовим твором	Виступ на класному концерті.

**Підсумковий рівень:** Середній

**Результат навчання:** Учень став більш розкутим, навчився імпровізувати, аналізувати музичний матеріал, опанував необхідні знання й навички для написання музичних творів, однак не схиляється до подальшої композиторської діяльності.

### СХЕМА 3.

**Учень:** Петренко П.

**Спеціальність:** Фортепіано

**Клас за фахом при зарахуванні в клас композиції:** Четвертий

**Базовий рівень учня:** Середній

<b>Перший рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	На одному звуці, на 3-4 звуках, у різних регістрах; за схемою «питання-відповідь», наслідування, відображення; пунктирний ритм, синкопований ритм, мелодична імпровізація на гармонічний період; наскрізна форма, проста дво- й тричастинна форма; жанр марш вальс, менует, мазурка.
Прослуховування	Д. Шостакович «Три фантастичних танці» (Вальс), Л. Боккеріні Менует, М. Глінка опера «Руслан і Людмила» («Марш Чорномора»), опера «Іван Сусанін» (Мазурка); М. Римський-Корсаков опера «Снігуронька» (Третя пісня Леля), Ф. Шуберт Пісні.
Накопичення	Види мелодичного руху; способи ускладнення

теоретичних знань	ритмічного малюнка; побудова музичної фрази за принципом «питання-відповідь», основні принципи покладання тексту на музику, види фортепіанного акомпанементу, прості форми, жанри пісня, танець, марш, особливості менуету й мазурки.
Написання музичних творів	Пісні П'єси для фортепіано.
Робота над готовим твором	-----
<b>Другий рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Широкі інтервали, пасажні фактурні елементи, всі види тризвуків, тризвуки основних і побічних щаблів; мажоро-мінор; хоральна фактура, токатна фактура, арпеджована фактура; форма рондо, варіації.
Прослуховування	В. Моцарт Соната для фортепіано №11 (III частина); Л. Бетховен. «Лють із приводу загубленого гроша», «Шість варіацій на тему Паїзіелло»; М. Мусоргський «Картинки з виставки», Романси, С. Рахманінов Прелюдії, Романси, Л. Ревуцький Прелюдії.
Накопичення теоретичних знань	Способи інтонаційного розвитку; автентичні й плагальні звороти, кварто-квінтове, секундове й терцеве співвідношення акордів, основні принципи голосоведення; види фактури; форма рондо, варіації.
Написання музичних творів	Пісні романси П'єси для фортепіано.
Робота над готовим твором	-----
<b>Третій рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Септакорди, еліптичні звороти; тематичний контраст; контрастна й імітаційна поліфонічна фактура; фактурні, стилістичні варіації, імпровізація в заданому стилі; сонатна форма, концентрична форма.
Прослуховування	К. Дебюссі Прелюдії, Й.-С. Бах Інвенції, Французькі й Англійські сюїти, П. Гіндеміт «Ludus tonalis», Р. Щедрін Прелюдії й фуґи; Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен Сонати, Симфонії.
Накопичення теоретичних знань	Технічні й темброві особливості скрипки; види септакордів, еліптичний зворот; види поліфонічної фактури; барочний, класицистський, романтичний, сучасний стильовий напрямок, народна музика; велика форма, концентрична форма.



Написання музичних творів	Пісні П'єса для скрипки й фортепіано.
Робота над готовим твором	Виступ на звітному концерті.
<b>Четвертий рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Багатопланова фактура; додаткові тони, атональна музика, кластери, алеаторика, сонористика; всі види форм, принцип тотожності і контраста в ансамблі; імпровізація за образом, імпровізація в стилях.
Прослуховування	К. Пендерецький «Трен по жертвах Хіросіми», С. Райх «Piano phase», К. Цепколенко «Carin sounds», Я. Кларк «Train», А. Шенберг «Місячний П'єро», А. Шнітке Concerto grosso №4, Дж. Кейдж «Арія».
Накопичення теоретичних знань	Властивості духових інструментів, технічні й темброві властивості флейти; основи ансамблевого письма; оркестровість фортепіанної фактури; сучасна композиторська техніка, алеаторика, атональність, сучасна музична нотація.
Написання музичних творів	Романси П'єса для флейти й фортепіано Тріо для флейти, скрипки й фортепіано.
Робота над готовим твором	Виступ на звітному концерті.

**Підсумковий рівень:** Середній

**Результат навчання:** Учень навчився імпровізувати, розкрив композиторський потенціал, з'явилося бажання складати самостійно для власного задоволення. Можлива подальша аматорська композиторська діяльність.

#### **СХЕМА 4.**

**Учень:** Сидоренко С.

**Спеціальність:** Скрипка

**Клас за фахом при зарахуванні в клас композиції:** Третій

**Базовий рівень учня:** Середній

<b>Перший рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	На одному звуці, на заданих звуках, тільки на чорних клавішах, тільки на білих клавішах; за схемою «питання-відповідь», наслідування, відображення; імпровізація голосом, імпровізація на скрипці соло; мелодична імпровізація на гармонічну послідовність із 4-5 акордів; жанр пісні, танцю, наскрізна форма, проста дво- й тричастинна

	форма, куплетна форма.
Прослуховування	К. Мострас «Східний танець», Б. Лятошинський Мелодія, Ф. Крейслер «Синкопи», «Муки любові», С. Прокоф'єв «Літній день», М. Мусоргський опера «Борис Годунов» (Пісня Варлаама), Е. Гріг сюїта «Пер Гюнт» («Пісня Сольвейг», «Танець Анітри», «У печері гірського короля»).
Накопичення теоретичних знань	Види мелодичного руху, основні принципи мелодичного розвитку; широкі інтервали в мелодії, лад, тональність, тризвуки основних щаблів; фактура «бас-акорд», функції фортепіано в дуеті; жанри пісня, танець, марш, прості форми, куплетна форма.
Написання музичних творів	П'єса для скрипки й фортепіано.
Робота над готовим твором	-----
<b>Другий рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Тризвуки, звернення тризвуків, зменшені й збільшені тризвуки, септакорди, еліптичні звороти; мелізми, глісандо, тремоло; арпеджована, хоральна, остинатна фактура, імпровізація голосом на заданий текст; складна двочастинна й тричастинна форма; куплетно-варіаційна форма.
Прослуховування	С. Прокоф'єв «Швидкоплинності», Й. Брамс Інтермецо, Р. Шуман Симфонічні варіації; Х. Родріго «Фантазія для джентльмена», концерт для гітари з оркестром; Е. Вілла-Лобос концерт для гітари з оркестром.
Накопичення теоретичних знань	Принципи побудови басової лінії, поєднання тризвуків, прикрашаючі елементи музичної фактури, види фактури, технічні й темброві можливості гітари, основні принципи покладання тексту на музику, принципи варіаційного розвитку, складні дво- та тричастинні форми.
Написання музичних творів	П'єса для гітари Романс.
Робота над готовим твором	Виступ на класному концерті Участь у конкурсі.
<b>Третій рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Атональна музика, кластери, алеаторика, сонористика; нетрадиційні прийоми гри на інструменті; форма рондо, концентрична форма, сонатна форма, поліфонічна фактура, принцип

	тотожності і контраста в ансамблі; імпровізація за образом, імпровізація в стилях.
Прослуховування	А. Берг Скрипковий концерт, Д. Кожокару Струнний квартет №1, В. Лютославський Концерт для оркестру, «Книга» для оркестру; А. Шнітке «Ревізька казка», Д. Шостакович Антракт ударних з опери «Ніс», Р. Щедрін Третій фортепіанний концерт.
Накопичення теоретичних знань	Сучасна музична мова, нетрадиційні способи нотації, способи скорочення музичної нотації, алеаторика, сонористика; поліритмія й поліметрія; полістилістика; нетрадиційні способи звуковидобування; види поліфонічної фактури; основні принципи ансамблевої взаємодії, велика форма.
Написання музичних творів	Романс для голосу, скрипки й фортепіано П'єса для двох скрипок і фортепіано.
Робота над готовим твором	Виступ на звітному концерті Участь у конкурсі.
<b>Четвертий рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Багатопланова фактура, оркестральність; додаткові тони, комплементарність ритму й фактури, тембровий розподіл, контраст тематичного матеріалу, фактури, розділів форми, всі види форм.
Прослуховування	Квартети Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Д. Шостаковича, А. Шнітке; Симфонії Л. Бетховена, Й. Брамса, Д. Шостаковича, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, оркестрові твори В. Лютославського.
Накопичення теоретичних знань	Пластовість і поліпластовість, принцип контрасту, тотожності й зіставлення; види й склад симфонічного оркестру, транспонуючі інструменти, особливості й функції оркестрових груп, види оркестрової фактури; основні принципи квартетного письма; драматургія великої форми, симфонічний цикл, оркестрові варіації.
Написання музичних творів	П'єса для кларнета й фортепіано П'єса для флейти, скрипки й фортепіано П'єса для струнного квартету.
Робота над готовим твором	Участь у конкурсі Участь у фестивалі.

**Підсумковий рівень:** Високий

**Результат навчання:** Учень пройшов довгий шлях становлення композиторської особистості від учня, що був замкнений на одноголосому

музичному матеріалі, до вміння вільно імпровізувати на фортепіано й писати складні камерні твори для різних складів. Можливо подальше професійне навчання композиції за межами школи.

### СХЕМА 5.

**Учень:** Овсієнко О.

**Спеціальність:** Фортепіано

**Клас за фахом при зарахуванні в клас композиції:** П'ятий

**Базовий рівень учня:** Високий

<b>Перший рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Всі види тризвуків, септакорди, додаткові тони, мелізми тремоло; синкоповані ритмічні формули; акордова фактура, гармонічні фігурації, складна дво- і тричастинна форма, форма рондо.
Прослуховування	Романси С. Рахманінова, П. Чайковського, Г. Малера, Ф. Надененко, Б. Лятошинського; В. Сильвестров «Тихі пісні», Багателі, Й. Брамс Інтермеццо, Д. Шостакович Прелюдії, Ф. Ліст «Роки мандрів», С. Рахманінов Прелюдії, Музичні моменти, О. Скрябін Етюди.
Накопичення теоретичних знань	Основні принципи гармонічного голосоведення кварто-квінтове, секундове й терцеве співвідношення акордів, правила формування еліптичних зворотів; принципи ансамблевої організації; види фактури; способи скорочення нотного запису; складні форми, форма рондо.
Написання музичних творів	П'єси для фортепіано Романси П'єса для скрипки й фортепіано.
Робота над готовим твором	Виступ на класному концерті.
<b>Другий рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Атональна музика, алеаторика, сонористика, додекафонна техніка, мінімалістична техніка, імпровізація в різних стилях і жанрах.
Прослуховування	А. Берг «Воццек», К. Пендерецький «Еманації», О. Мессіан «Турангаліла», «Яраві», А. Пярт «Tabula rasa», В. Сильвестров симфонія №5, Ф. Гласс «Сатьяграха», Е. Варез «Пустелі», Л. Беріо Секвенції.
Накопичення теоретичних знань	Нові способи гри на інструментах; технічні й темброві особливості труби й мідних інструментів; транспонуючі інструменти; сучасна музична мова,

	сучасна нотація, атональність, додекафонія, мінімалізм, сонористика й алеаторика; сучасна фактура; пластовість і поліпластовість, фактура, репетитивна техніка, наскрізна й строфічна форма.
Написання музичних творів	П'єси для фортепіано Романси П'єса для труби й фортепіано.
Робота над готовим твором	Участь у конкурсі.
<b>Третій рік навчання композиції</b>	
Імпровізування	Інтонаційно-мелодичний розвиток, гармонізація гам; підголоскова, контрастна й імітаційна поліфонічна фактура, токатна, хоральна фактура; оркестральність, багатоплановий тематизм, сонатна форма, строфічна форма.
Прослуховування	Й.-С. Бах ХТК, П. Гіндеміт «Ludus tonalis», В. Лютославський Варіації на тему Паганіні, Ф. Ліст Транскрипції для фортепіано, П. Чайковський Варіації на тему рококо; симфонії Г. Малера, А. Брукнера, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, П. Гіндеміта.
Накопичення теоретичних знань	Особливості струнних інструментів; можливості ускладнення гармонічної вертикалі; багатоплановість, властивості оркестрової фактури, види й склад симфонічного оркестру, функції оркестрових інструментів, види оркестрової тканини; сонатна форма, сонатно-симфонічний цикл, циклічність.
Написання музичних творів	П'єса для фортепіанного дуету Романс для скрипки, голосу й фортепіано П'єса для віолончелі й фортепіано.
Робота над готовим твором	Участь у конкурсі Виступ на звітному концерті.

**Підсумковий рівень:** Високий

**Результат навчання:** Учень сформувався як композиторська особистість, засвоїв принципи написання творів для різних інструментів, представив свої твори на класному концерті та на конкурсі. Можливо подальше професійне навчання композиції за межами школи.

## ВИСНОВОК

Відзначимо важливість професійної підготовки композитора-викладача, що вбачається необхідним чинником для правильного й повноцінного розвитку учня-композитора.

У сучасній музично-освітній системі бувають випадки, коли предмет «композиція» викладається теоретиком. Безумовно, таке навчання може бути дуже продуктивним і результативним. Викладачі теоретичних дисциплін часто використовують у своїй методичній практиці творчі форми роботи, що спонукають до самостійного створення музики. Викладач-теоретик, який знає всі канони музичного письма, може з успіхом направити композиторські пошуки учня у вірному напрямку.

Однак значним і беззаперечним пріоритетом викладача-композитора перед викладачем-теоретиком є його практична композиторська діяльність.

Практикуючий композитор, завдяки власному досвіду, знає, як саме проходить процес написання твору, як проходить етап дозрівання й оформлення композиторського задуму, які чинники сприяють розкріпаченню музичного самовираження, а які, навпаки, можуть перешкодити реалізації музичної думки. Завдяки цьому композитор-викладач здатен вчасно направити, підштовхнути або, при необхідності, «пригальмувати» творчий порив учня. Притаманні викладачу-композиторові почуття стилю, форми й міри, музичного смаку неодмінно мають вплив на творчість учня, оскільки регулюють підбір експонованого матеріалу, впливають на його розвиток.

Важливим пріоритетом викладання даної дисципліни є вміння композитора-викладача вільно імпровізувати, оскільки, як нам здається, навчання імпровізації неможливе, якщо викладач сам не володіє цим вмінням. Окрім того, викладач, що вміє одразу піднести власну музичну думку, завжди спроможний запропонувати приклад того або іншого варіанту подальшого розвитку музичної думки учня.

Композитор, який перебуває в постійному творчому тонусі, приділяє багато часу власному саморозвитку, прагне бути в центрі сучасного музичного

життя й не пропускати навіть найменшого його нововведення, безперервно підвищує свою професійну кваліфікацію. Це завжди має великий вплив на рівень навчання учня-композитора.

Однак потрібно відзначити, що не всі практикуючі композитори можуть здійснювати викладацьку діяльність, що особливо стосується роботи з дітьми. У роботі з юними композиторами потрібно бути стриманим і вимогливим, чітко планувати свою викладацьку діяльність, але в той же час створювати на уроці для учня відчуття свободи й неупередженості, будувати простір для його самовираження, що іноді може доходити до «контрольованого музичного пустунства», якщо цього вимагає ситуація на уроці.

Тому навчання композиції – це парадоксальне сполучення повної свободи та строгих обмежень, які створює викладач. Саме це сполучення в сукупності з усіма вищевикладеними чинниками дозволяє досягти найкращих результатів у процесі навчання композиції в дитячих музичних школах і дитячих школах мистецтв.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Гельфгат Г. Импровизация на фортепиано. Программа и методические указания для детских музыкальных школ и школ искусств. / Г. Гельфгат – Киев, 1989. – 20 с.
2. Гнесин Ф. Начальный курс практической композиции / Ф. Гнесин – М. : Музгиз, 1962. – 215 с.
3. Горюхіна Н. Композиція музичного твору / Н. Горюхіна, І. Котляревський // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : [зб. наук. статей / гол. ред. В.І. Рожок]. – Київ, 2000. – Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття – С. 16–30.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек ; [пер. с чешск. К.Н. Иванов / общ. ред. и коммент. Ю.Н. Рагс и Ю.Н. Холопов]. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
5. Композиция : Большая советская энциклопедия / [гл. ред. А. М. Прохоров]. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 12. – С. 593
6. Майденберг К. Авторское произведение как фиксированный процесс импровизации (на примере фантазии на остинато Дж. Корильяно / К. Майденберг // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2011. – Вип. 13. – С. 124–134.
7. Майденберг К. Феномен импровизации в современном композиторско-исполнительском сотворчестве / К. Майденберг // Київське музикознавство : [зб. статей / ред. кол. В.І. Рожок, Т.К. Гуменюк, С.В. Тишко та ін.]. – Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2011. – Вип. 39. – С. 42–52.
8. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 88 с.
9. Месснер Е. Основы композиции / Е. Месснер. – М. : Музыка, 1968. – 502 с.
10. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) / А. Муха. – Киев : Музична Україна, 1979. – 269 с.
11. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
12. Подвала В. Давайте сочинять музыку. 1–2 классы. / В. Подвала. – К.: Музична Україна, 1988. – 62с
13. Подвала В. Давайте сочинять музыку. 3–4 классы. / В. Подвала – К.: Музична Україна, 1989. – 125 с.



14. Програми та навчальні плани з основ композиції для шкіл естетичного виховання / [Журавицький В.М. та ін..] під ред. Р.І. Малої. – Київ : Театральна агенція, 1999. – 40 с.
15. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 77 с.
16. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века / А. Соколов. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231с.
17. Столяр Р. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано / Р. Столяр. – Спб. : Планета музыки; Лань, 2010. – 160 с.
18. Холопов Ю. Композиция : Музыкальный энциклопедический словарь / [Гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – С. 264.
19. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции (на материале советской музыки) / В. Ценова // Советская музыка : научный журнал. – М., 1991. – № 9. – С. 81–86.
20. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції). Навчально-методичний посібник / К. Цепколенко. – Одеса: Друк, 2008,– 118 с.
21. Чередниченко Т. Импровизация : Музыкальный энциклопедический словарь / [Гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – С. 208–209.
22. Шатковский Г. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования / Г. Шатковский. – М., ВНКМ, 1986,– 87 с.
23. Ямпольский И. Импровизация / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1973– .– Т. 2. – 1974.– С. 508–510.
24. Peters Gary. The philosophy of improvisation / Gary Peters, – Chicago. : The University of Chicago Press, 2009. – 190 с.

**ДОДАТОК**

**РОБОТИ УЧНІВ КЛАСУ КОМПОЗИЦІЇ  
К. І. МАЙДЕНБЕРГ-ТОДОРОВОЇ**



# Комарик та Павук

для скрипки та фортепіано

Валерій Антюхов  
 рік навчання композиції - перший  
 базовий рівень - середній  
 спеціальність - скрипка  
 клас по спеціальності - третій

**Allegro moderato**

Violin

Piano

5 arco pizz. arco pizz.

5 mp

9 Glissando Glissando Glissando sul pont. rit.

13 a tempo ord. pizz. pizz.

17 arco pizz.

# Осенняя песенка

вірші І. Ткачевої-Терзі  
для голосу та фортепіано

Юлія Шевель  
рік навчання композиції - другий  
базовий рівень- середній  
спеціальність - скрипка  
клас по спеціальності - п'ятий

*Allegretto scherzando*

Voice

Piano

*mf*

На

6

V-се

у-лице дож - дик, На у-лице сля - коть... А как же о-сен - ному Небу не пла - кать? С по-никших деревь - ев Лист-

*Leggiero*

P-no.

*mp*

11

V-се

ва облета - ет, И птичь-и тре - ли рас-свет не рожа - ет, И птичь-и тре - ли рас-свет не рожа - ет. А

*f*

P-no.

*mf*

16

V-се

серы-е ту - чи по-вели надыо - мом, и солнечный лу - чик по-тухв спорес гро - мом. Мы *f*с летом не вмес - те и

*mf* *mp* *cresc.*

P-no.

*mp* *p* *cresc.* *mf*

21

V-се

грусть назре-ва - ет, А *mf*о-сень пес - нюс дож-дем сочиня - ет, А о-сень пес - нюс дож-дем сочиня - ет, На

P-no.

*p*

26

V-се

у - ли - це дож - дик...

*mp*

P-no.

*mp* *cresc.* *f* *sf*

**Спорщик**  
слова С. Зубко  
для голоса, скрипки та фортепіано

Дмитро Волошин  
рік навчання композиції - другий  
базовий рівень - високий  
спеціальність - скрипка  
клас по спеціальності - п'ятий

Voice

Violin

Piano

*mf* *f* *p* *risoluto*

Вов - ка спо - рит.

6 *f* *mp*

"Съем ли-мон! Ни - че-го, что кис-лый он. Я на спор сжу - ю, как гру шу, да - же как-тус и - не стру - шу.

Vln. *pizz.* *pizz.* *ricochet* *mp*

Pno. *f*

11 *f*

Съем я все, что за - хо - чу. Шишку с ел-ки прог - ло - чу!" Что бы Вов-ка съесть не смог?

Vln. *p* *mf*

Pno. *p*

16

"Ну-ка, спор-щик, съешь... са-пог!" За - чем же бы-ло Вов-ке про

Vln. *mp* *mf* *f* *p*

Pno. *p* *mf* *f* *p*

22

шишку с ел-ки врать? Те - перь без под - го - тов - ки е - му са-пог гло-тать!

Vln. *mf* *p*

Pno. *mf* *p*



33

Fl. *a tempo* *f*

Vln. *rit.* *a tempo* *f*

Pno. *rit.* *a tempo* *f*

41

Fl. *mf*

Vln. *f*

Pno. *mf*

49

Fl. *f* *dim.*

Vln. *mf* *dim.* *p*

Pno. *dim.* *p*

57

Fl. *mf*

Vln. *cresc.*

Pno. *cresc.* *mf*



65

Fl.

Vln.

Pno.

*p*

*mf*

73

Fl.

Vln.

Pno.

*mf*

*p*

*cresc.*

*f*

81

Fl.

Vln.

Pno.

*mf*

*mp*

89

Fl.

Vln.

Pno.

*mf*

96

Fl.

Vln.

Pno.

*mf*

*mp*

103

Fl.

Vln.

Pno.

cresc.

*f*

cresc.

*f*

cresc.

*f*

110

Fl.

Vln.

Pno.

*f*

*f*

*f*

117

Fl.

Vln.

Pno.

# Чудовий настрій

для флейти, скрипки та фортепіано

Олександра Григоренко  
Рік навчання композиції - третій  
Базовий рівень - високий  
Спеціальність - скрипка, фортепіано  
Клас по спеціальності - третій

**Allegro**

Flauto

Violino

Piano

6

Fl.

Vn.

Pno.

11

Fl.

Vn.

Pno.

16

Fl.

Vn.

Pno.

*f*

*p*

*mp*

*mf*

*mp*

21

Fl. *mf*

Vn. *mf*

Pno. *mf* *f*

26

Fl. *f* *mf*

Vn. *f*

Pno. *mf*

31

Fl.

Vn.

Pno.

36

Fl.

Vn.

Pno.

41

Fl.

Vn.

Pno.

3

*mf*

47

Fl.

Vn.

Pno.

52

Fl.

Vn.

Pno.

57

Fl.

Vn.

Pno.

62

Fl. *mf* 3 3

Vn. *f* 3 3

Pno. *f* 3 3 *f*

67

Fl.

Vn. 3

Pno. *mp* 3 3 *f* *mf*

72

Fl. *mp* *mf*

Vn. *f* 3

Pno. *f* *mp* 8<sup>va</sup>

77

Fl. *f* 5

Vn. *f* 5

Pno. *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 62, features three systems of staves for Flute (Fl.), Violin (Vn.), and Piano (Pno.). The first system (measures 62-66) shows the Flute with a melodic line of eighth notes, marked *mf*, and the Violin with a similar line, marked *f*. The Piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand, marked *f*. The second system (measures 67-71) has the Flute silent, while the Violin plays a melodic line with a triplet, marked *f*. The Piano accompaniment features a triplet of chords in the right hand, marked *mp*, and sustained chords in the left hand, with dynamics *f* and *mf*. The third system (measures 72-76) has the Flute playing a melodic line, marked *mp* and *mf*, and the Violin playing a melodic line with a triplet, marked *f*. The Piano accompaniment has sustained chords in the right hand, marked *mp*, and a melodic line in the left hand, marked *f*. The fourth system (measures 77-80) has the Flute playing a melodic line, marked *f*, and the Violin playing a melodic line, marked *f*. The Piano accompaniment has sustained chords in the right hand and a melodic line in the left hand, marked *f*. A box with the number 5 is present above the Flute staff in measures 77 and 78.

82

Fl.

Vn.

Pno.

6

*p*

6

6

*p*

(8<sup>va</sup>)

87

Fl.

Vn.

Pno.

*mp*

92

Fl.

Vn.

Pno.

*p*

*p*

*p*

97

Fl.

Vn.

Pno.

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

102

Fl.

Vn.

Pno.

*f* *mf*

7

107

Fl.

Vn.

Pno.

112

Fl.

Vn.

Pno.

*mp*

117

Fl.

Vn.

Pno.



122 8

Fl.

Vn.

Pno. *f*

127

Fl.

Vn.

Pno. *f*

*8<sup>ma</sup>*

132

Fl. *p*

Vn.

Pno. *p*

137

Fl.

Vn.

Pno.

142

Fl.

Vn.

Pno.

Musical score for measures 142-146. The Flute part (Fl.) has a melodic line starting at measure 142, with a slur over measures 142-144 and another slur over measures 145-146. The Violin part (Vn.) is silent throughout. The Piano accompaniment (Pno.) consists of a rhythmic pattern of quarter notes in the right hand and eighth notes in the left hand.

147

Fl.

Vn.

Pno.

9

*mf*

9

*mf*

Musical score for measures 147-150. The Flute part (Fl.) has a melodic line starting at measure 147, with a slur over measures 147-149 and a box containing the number 9 above measure 150. The Violin part (Vn.) is silent until measure 149, where it has a melodic line with a slur and a box containing the number 9 above measure 150. The Piano accompaniment (Pno.) continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings *mf* are present above the Violin part and below the Piano part in measure 150.

151

Fl.

Vn.

Pno.

Musical score for measures 151-155. The Flute part (Fl.) is silent throughout. The Violin part (Vn.) has a melodic line starting at measure 151, with a slur over measures 151-153 and another slur over measures 154-155. The Piano accompaniment (Pno.) continues with the same rhythmic pattern.

156

Fl.

Vn.

Pno.

Musical score for measures 156-160. The Flute part (Fl.) is silent throughout. The Violin part (Vn.) has a melodic line starting at measure 156, with a slur over measures 156-158 and another slur over measures 159-160. The Piano accompaniment (Pno.) continues with the same rhythmic pattern.

161

Fl.

Vn.

Pno.

166

Fl.

Vn.

Pno.

10

*mp*

*p*

171

Fl.

Vn.

Pno.

*mf* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

8<sup>va</sup>

# П'єса

для струнного квартету

Поліна Самофалова  
 рік навчання композиції - п'ятий  
 базовий рівень - середній  
 спеціальність - скрипка  
 клас по спеціальності - восьмий

**Allegretto**

Violin I *mp*

Violin II *mp*

Viola *mp*

Violoncello

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

Vln. I *cresc.* *f*

Vln. II *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

17

Measures 17-20 of the score. The system includes four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The dynamics are: Vln. I (sub. f, sub. p, sub. f, mp), Vln. II (sub. f, sub. p, sub. f, mp), Vla. (sub. f, sub. p, sub. f, mp), and Vc. (sub. f, sub. p, sub. f, mp). Measure 17 has a fermata over the first note. Measure 20 has a fermata over the first note.

Vln. I  
*sub. f* *sub. p* *sub. f* *mp*

Vln. II  
*sub. f* *sub. p* *sub. f* *mp*

Vla.  
*sub. f* *sub. p* *sub. f* *mp*

Vc.  
*sub. f* *sub. p* *sub. f* *mp*

21

Measures 21-24 of the score. The system includes four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The dynamics are: Vln. I (mf), Vln. II (mf), Vla. (mf), and Vc. (mf). Measure 24 has a fermata over the first note and a first ending bracket labeled '3'.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

25

Measures 25-28 of the score. The system includes four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The dynamics are: Vln. I (f), Vln. II (f), Vla. (f), and Vc. (f). Measure 28 has a fermata over the first note.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

29

Measures 29-32 of the score. The system includes four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The dynamics are: Vln. I (mf), Vln. II (mf), Vla. (mf), and Vc. (f). Measure 29 has a first ending bracket labeled '4'. Measure 32 has a fermata over the first note.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

33

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

37

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

41

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

45

Vln. I *mf* *cresc. e rit.* *f*

Vln. II *mf* *cresc. e rit.* *f*

Vla. *mf* *cresc. e rit.* *f*

Vc. *mf* *cresc. e rit.* *f*

# Парафраз

на теми з опери

М. Мусоргського "Борис Годунов"

для тромбону та фортепіано

Кирило Стурмак

Рік навчання композиції - четвертий

Базовий рівень - високий

Спеціальність - фортепіано

Клас по спеціальності - восьмий

**Grave. Maestoso**

The musical score is divided into systems for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.).

- Measures 1-5:** Trombone part starts with a whole note rest, followed by a half note G2, a half note F2, and a whole note G2. Piano accompaniment begins with a half note G2 in the bass and a half note G2 in the treble, both marked *mp*. From measure 4, the piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble, marked *mf*.
- Measures 6-10:** Trombone part has a half note G2, a half note F2, and a half note G2, all marked *p*. Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the treble, marked *mp*.
- Measures 11-14:** Trombone part has a half note G2, a half note F2, and a half note G2, all marked *mf*. Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the treble, marked *mp*.
- Measures 15-17:** Trombone part has a half note G2, a half note F2, and a half note G2, all marked *f*. Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the treble, marked *f*.
- Measures 18-20:** Trombone part has a half note G2, a half note F2, and a half note G2, all marked *p*. Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the treble, marked *pp*.

22

Tbn.

Pno.

*mp*

26

Tbn.

Pno.

*mf*

*mp*

31

Tbn.

Pno.

34

Tbn.

Pno.

36

Tbn.

Pno.

*f*

*f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 72, contains six systems of music for Tuba (Tbn.) and Piano (Pno.). The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The first system (measures 22-25) features a Tbn. line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a dense chordal texture. The second system (measures 26-29) shows a Tbn. line with a melodic line and a piano accompaniment with a more active bass line. The third system (measures 30-33) continues the Tbn. melody and piano accompaniment. The fourth system (measures 34-35) features a Tbn. line with a melodic line and a piano accompaniment with a dense chordal texture. The fifth system (measures 36-39) features a Tbn. line with a melodic line and a piano accompaniment with a dense chordal texture. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*, and includes a triplet of eighth notes in the Tbn. line at measure 22 and measure 31.



38 *rall.* **Con moto**

Tbn.

Pno.

38 *rall.* *mf* 8<sup>va</sup>----

41 8<sup>va</sup>----

Tbn.

Pno.

43 8<sup>va</sup>----

Tbn.

Pno.

45 **Andantino** *poco rit.* *p*

Tbn.

Pno.

48 *p*

Tbn.

Pno.

51

Tbn.

*mp cantabile*

Pno.

54

Tbn.

Pno.

57

Tbn.

Pno.

59

Tbn.

Pno.

61

Tbn.

Pno.

*f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 74, contains six systems of music. Each system consists of a Tuba (Tbn.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 51. The Tbn. part features a melodic line with long, sweeping phrases, often marked with a slur. The Pno. part provides accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand. The first system (measures 51-53) is marked *mp cantabile*. The second system (measures 54-56) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 57-58) shows a change in the Pno. accompaniment. The fourth system (measures 59-60) features a more active Tbn. line. The fifth system (measures 61-63) is marked *f* and shows a more rhythmic and intense Pno. accompaniment. The score ends at measure 63.

64

Tbn.

Pno.

67

Tbn.

Pno.

*poco rit.* **Allegretto**

69

Tbn.

Pno.

*poco rit.* *mp leggero* *mf*

71

Tbn.

Pno.

*mf* *sf* *sf*

73

Tbn.

Pno.

*f* *f espress.*

76

Tbn.

Pno.

80

Tbn.

Pno.

83

Tbn.

Pno.

85

Tbn.

Pno.

87

Tbn.

Pno.

*f marcato*

*f con brio*

*mf*

*f marcato*

*ff*

8<sup>va</sup>

Detailed description of the musical score: The score is for a Tuba (Tbn.) and Piano (Pno.). It consists of six systems of music, each with a Tbn. staff and a Pno. grand staff. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4.   
 - System 1 (measures 76-79): The Tbn. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Pno. part features a triplet of eighth notes in measure 76 and block chords in the bass.   
 - System 2 (measures 80-82): The Tbn. part has a dynamic marking of *f con brio*. The Pno. part has a dynamic marking of *mf* and features a more active eighth-note accompaniment.   
 - System 3 (measures 83-84): The Tbn. part continues with eighth notes. The Pno. part has a similar eighth-note accompaniment.   
 - System 4 (measures 85-86): The Tbn. part has a dynamic marking of *f marcato*. The Pno. part continues with eighth notes.   
 - System 5 (measures 87-90): The Tbn. part has a dynamic marking of *ff*. The Pno. part has a dynamic marking of *f marcato* and *ff*. The Tbn. part has an *8va* marking in measure 87.   
 The score concludes with a double bar line at the end of measure 90.