**Електронні навчально-методичні видання**

**у вигляді збірників («хрестоматій») статей та уривків з наукових видань, які є об’єктом вивчення в рамках навчальних дисциплін відповідно до затвердженої навчальної програми**

**підготовки бакалаврів і магістрів**

(згідно з розпорядженням Науково-дослідної частини № 03-21 від 05.05. 2017 р.)

Дисципліна \_\_\_\_\_\_\_Читка партитур

Спеціальність \_\_\_\_\_025 Музичне мистецтво

Спеціалізація \_\_\_\_\_Народні інструменти

ОКР \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_бакалавр

Кафедра \_\_\_\_музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

факультет /інститут\_Навчально-науковийІнститут мистецтв

Викладач \_\_\_\_Опарик Лариса Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент

E-mail\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ **oparyklarysa@ukr.net**

Список наукових текстів, що включені у збірник текстів для самостійної роботи студента («хрестоматію») і електронні версії яких додаються:

1. Роговська Є. В., Рутецький В. В. Основні етапи роботи керівника оркестру над партитурою. Оркестр народних інструментів : навчально-методичний посібник. Житомир : ЖДУ ім. І.Франка, 2014. С. 5–8.

2. Хащеватська С. С. Партитури оркестрів. Оркестр народних інструментів : навчально-методичний посібник. Житомир : ЖДУ ім. І.Франка, 2014. С. 30–33.

3. Назаренко М. Формування навичок читання з листа хорових партитур у майбутніх педагогів-музикантів в процесі підготовки до роботи з хоровим колективом. *Наукові записки* / Ред. кол.: В.В. Радул, С.П. Величко та ін. Випуск 131. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. С. 144–148.

4. Опарик Л.М. Методика читання музики з нот у класі фортепіано. Самостійна робота студента в класі загального фортепіано : методичні рекомендації для студентів напряму підготовки 025 «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ : Голіней О. М., 2017. С. 16–33.

5. Корчагіна Г.С. Читання з листа як фактор інтелектуального розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 17. С. 22–26.

***РОГОВСЬКА Є. В., РУТЕЦЬКИЙ В. В.***

**ОСНОВНІ ЕТАПИ РОБОТИ КЕРІВНИКА ОРКЕСТРУ НАД ПАРТИТУРОЮ**

Єдиної методики роботи над партитурою не існує. Це індивідуальний творчий процес, який залежить від досвіду та знань диригента. Проте провідне правило для кожного керівника полягає у ретельному, детальному аналізі партитури.

Аналітичну роботу диригента над партитурою можна умовно розбити на кілька основних етапів:

• ознайомлення з партитурою;

• вивчення партитури;

• осмислення інтерпретації п’єси, створення її художньо-виконавської «канви»;

• перекладення (переінструментовка) партитури (за потребою);

• диригентський аналіз партитури.

Етап ***ознайомлення з партитурою*** варто розпочинати з її аналізу. На цьому етапі важливо дізнатися про історію написання п’єси, події, факти, покладені автором у її основу; творчість композитора, його мистецький доробок. Бажано прослухати існуючі записи твору у виконанні кращих професійних оркестрів. Затим можна приступити до зорового ознайомлення з партитурою, відзначаючи особливості інструментування, голосоведення, зміни темпу, розміру, звучності, ретельно аналізуючи термінологічні, цифрові й знакові позначення.

Етап ***вивчення партитури*** тісно пов’язаний з попереднім. Починається він з програвання партитури на інструменті (фортепіано, баяні), що дає можливість виявити повне звучання голосів, гармонії, акомпанементу, уявити основні музичні образи. До того ж гра на інструменті активізує увагу диригента. Якщо інструментальна підготовка не дозволяє виконати партитуру повністю, то краще приступати до читання за групами інструментів або партіями, і лише потому відтворювати весь твір у цілому. Окремі партії варто програвати на інструменті, для якого вони написані.

Зазначимо, що різниця у методах вивчення партитури пояснюється кількома причинами: професійним рівнем і досвідом диригента; складністю музичної тканини і ступенем попереднього знайомства з нею; часом, відпущеним на підготовку твору.

Після ознайомлення зі звучанням партитури можна переходити до її «теоретичного» опрацювання, детального аналізу тексту, а саме: уважно розглянути значення кожної ліги, динамічного відтінку; зауважити усі штрихи, акценти; переглянути партитуру на друкарські помилки в нотному тексті або позначеннях в окремих партіях.

Підкреслимо, що саме докладне вивчення партитури (з’ясовування особливостей складу оркестру, визначення засобів виразності (мелодії, фактури, гармонії, форми, темпу, динаміки, ритму тощо), специфіки викладу музичного матеріалу), уможливлює розуміння драматургії твору.

Отже, покроково розглянемо кожний із вищеназваних елементів.

*Мелодія.* Основна ідея та образна характеристика кожного твору найбільш яскраво виражена в мелодії, тому її детальний аналіз допоможе точніше зрозуміти задум композитора. Спочатку визначається загальний характер мелодійної лінії, її ритмічна і мелодійна своєрідність, кульмінація. Також бажано звернути увагу на інструментовку, зрозуміти образно-смислове навантаження тембрів кожного інструменту певного твору. Бажано фіксувати в партитурі уточнююче нюансування, робити словесні позначення, що допоможе повніше виразити характер мелодії.

*Поліфонія.* Застосування поліфонічних засобів розвитку (імітаційна і підголоскова поліфонія) помітно збагачує звучання, надає музичній тканині плинність, співучість, пластичність, широту дихання. Зустрівшись з подібним прийомом викладу матеріалу, необхідно уважно проаналізувати характер руху кожного голосу і співвіднести його з мелодією. Це дасть можливість намітити диференційоване нюансування і згодом домогтися виразного виконання.

*Гармонія.* Вивчення ладо-тональних співвідношень, гармонічного плану сприятиме кращому осягненню форми твору. Іноді, з усіх засобів виразності, гармонії відводиться домінуюча роль, коли композитор використовує її колористичні можливості. У такому разі слід звернути увагу на оркестрові інструменти, задіяні у відтворенні гармонії, і домогтися від них якісного виконання, пов’язаного найчастіше з динамічною і тембровою рівністю звучання. Однак трапляються випадки, коли треба порушити цю рівновагу і виділити якийсь з голосів (частіше це відбувається в модуляціях). Іноді виділяють бас, іноді ввідний тон. Точну відповідь на ці питання може дати тільки аналіз партитури.

*Форма твору.* Ще при першому знайомстві з твором бажано у загальних рисах охопити його форму, а надалі зробити ретельний аналіз, з’ясувавши, з яких частин він складається і в чому полягають особливості кожної частини. При такому розподілі твору на частини і докладному аналізі кожної з них не слід випускати з уваги логічного зв’язку між ними.

*Динаміка.* Динаміка, як і гармонія, тісно пов’язана з формою твору і допомагає яскравіше розкрити його зміст. Аналізуючи твори, можна зауважити, що композитори по-різному ставляться до можливості позначення в нотах динамічних відтінків. Одні виставляють їх дуже докладно, інші обмежуються тільки основними нюансами, надаючи можливість виконавцям проявити свою творчу індивідуальність у складанні більш детальної динамічної партитури. Насамперед необхідно визначити місце розташування головної і місцевих кульмінацій, їх характер і смислове значення, точно розрахувати можливості оркестру щодо реалізації головної кульмінації, яка повинна бути підсумком динамічного розвитку всього твору.

Особливо слід звернути увагу на тривалі крещендо та димінуендо. При виконанні крещендо або димінуендо не можна починати їх занадто рано, тому що в оркестрі може не вистачити динамічних ресурсів і хвиля наростання або спаду виявиться короткою. Виконуючи крещендо, слід пам’ятати, що починати його повинен мелодичний голос, а інші голоси додаються пізніше. При виконанні димінуендо – навпаки. Першими починають затухати побічні голоси, і тільки потім мелодія. Слід наголосити на складності цих двох прийомів, тому домогтися їх якісного виконання можна шляхом контролю мелодійного голосу.

*Темп.* Однією з найбільш складних і суперечливих виконавських проблем є проблема темпу. Розв’язати її можна шляхом аналізу партитури, який повинен стосуватися всіх її сторін, перш за все – драматургії, а також форми і мелодійної лінії. У результаті такого вивчення, осягнення задуму композитора, розуміння цілого та окремих епізодів і буде поступово складатися уявлення про потрібний темп. Трапляється два види партитур: у одних є метрономічне позначення темпу, в інших – ні.

Якщо розглядати перший вид партитур, то слід зауважити, що темп – величина відносна, особливо якщо справа стосується складного за змістом твору. Кожен новий музичний образ, пов’язаний зі зміною характеру музики, має і свій темповий відтінок. Тому правильним темпом завжди буде той, який шляхом ледве помітних змін пристосується до мінливого змісту музики. Це означає, що метрономічні позначення досить умовні і показання метронома потрібно приймати як рекомендацію до осягнення основного темпу. На вибір темпу впливає також емоційний стан та індивідуальність диригента, який вносить у виконання навіть відомого, хрестоматійного твору свіжі темпові нюанси. Отже, пошук оптимального темпу залежить від таких чинників, як: ступінь попередньої роботи диригента над осягненням ідейно-емоційного змісту твору, аналіз форми, руху мелодійних контрапунктичних голосів, аналіз метро-ритмічних і словесних авторських ремарок, урахування емоційного стану і творчої індивідуальності диригента. Сума цих доданків і дасть у результаті потрібний «правильний» темп.

Окрім основного темпу, у творі можуть бути епізоди, пов’язані з прискоренням або уповільненням швидкості руху. Технічна складність виконання агогічних відтінків пов’язана з плавністю переходу від одного темпу до іншого.

*Штрихи і аплікатура.* Зробивши докладний мелодичний, динамічний і темповий аналіз твору, необхідно завершити роботу виставленням штрихів і аплікатури. Слід пам’ятати, що невідповідний штрих може змінити характер, динаміку, а отже і зміст музичного образу. Вибір аплікатури повинен диктуватися не тільки міркуваннями зручності виконання на інструменті, але і прагненням до музичної виразності і природності фразування. Всі оркестрові штрихи і прийоми повинні бути спрямовані на досягнення найкращого художнього результату.

*Завершення роботи над партитурою*. Після проведеного аналізу, у ході якого скрупульозно вивчено всі деталі партитури, можна переходити до останнього етапу роботи – ***інтерпретації п’єси, створення її художньо-виконавської «канви».*** Напрямок руху у роботі над партитурою відбувається наступним чином: від загального до конкретного, з поверненням на більш якісний рівень, до загального. Цілком природно, що в процесі поглибленої, детальної роботи над твором виникають нові ідеї, думки, які певним чином можуть змінити первісний виконавський план.

*Прослуховування творів у запису.* Коли основна, трудомістка робота над партитурою завершена, твір вивчено, і склався виконавський план, бажано звернутися до прослуховування його в аудіозапису. Це дозволить порівняти і критично оцінити трактування (власне і у запису). Однак користуватися послугами запису на ранньому, підготовчому етапі не варто, щоб уникнути пасивності виконавського мислення.

*Знання партитури напам’ять.* Підсумком усієї підготовчої роботи повинно бути знання партитури напам’ять. Знати твір напам’ять необхідно з кількох причин: 1) щоб добре керувати колективом, диригент повинен правильно і активно мислити, його увага має бути сконцентрована на головних питаннях оркестрового управління, а це можливо лише при хорошому знанні музичного матеріалу; 2) диригент, який не знає твору і постійно прикутий очима до партитури, позбавлений живого контакту з виконавцями, в результаті чого сила впливу на них помітно знижується.

Етап осмислення інтерпретації п’єси, створення її художньо-виконавської «канви» пов’язаний з пошуками власної інтерпретації. Найважливіше завдання цього етапу полягає в уявленні музичного твору таким, як він був задуманий автором. У цьому процесі виділяють чотири основні стадії.

Перша стадія моделювання: ще до реального відтворення партитури виконавцями, диригент складає ідеальну модель майбутнього звучання у своїй свідомості.

Друга стадія інформування: диригент інформує виконавців про своє уявлення майбутнього звучання.

Третя стадія контролю: диригент чує реальне звучання і зіставляє його зі своєю ідеальною моделлю, тобто здійснює слуховий контроль над виконанням.

Четверта стадія коригування: диригент повідомляє виконавцям додаткову інформацію з метою наближення реального звучання до ідеальної моделі, тобто коригує виконання. Чим більше емоційно-образних асоціацій виникає у диригента в процесі слухання музики, вивчення партитури, тим багатшою є інтерпретація, власне виконавське бачення твору.

Отже, диригент повинен вийти до оркестру, маючи готову виконавську «канву» п’єси, намітивши підходи кульмінації, позначивши всі технічні шляхи вирішення складностей музичної тканини. Звичайно, не тільки на перших репетиціях, але й надалі диригент у процесі роботи вносить корективи в трактування п’єси відповідно до заглиблення у її прочитання.

Наступний етап аналітичної роботи над партитурою – ***перекладання п’єси*** для конкретного колективу, її переінструментовка для наявного складу. Якщо інструментарій оркестру, зазначений у партитурі, ширше, ніж наявний, керівнику потрібно ретельно проаналізувати кожну «зайву» партію. У разі, якщо деякі з них дублюються одним або кількома інструментами, їх можна виключити за умови, що щільність звучання партії не постраждає. Якщо ж партія відіграє важливу самостійну роль, то її потрібно передати іншому подібному інструменту або замінити інструмент.

Перш ніж приступати до перекладання і переінструментовки п’єси, необхідно опанувати основні закони і принципи інструментування для оркестру народних інструментів.

Окрім врахування технічних і художньо-виражальних можливостей інструментів, керівник повинен:

1) звертати увагу на технічну підготовленість кожного учасника оркестру;

2) знати робочий діапазон кожного інструменту, способи звуковидобування, штрихи та їх позначення в нотах, правила голосоведіння, побудови та з’єднання акордів, специфіку гармонійного супроводу тощо;

3) враховувати прийняте співвідношення інструментів в оркестрі;

4) пам’ятати про те, що інструментування або перекладення п’єси – творчий процес, який вимагає глибокого й осмисленого підходу. Не можна механічно «розписувати» текст твору без урахування характеру мелодії, акомпанементу, гармонійного супроводу, звучання партій на тому чи іншому інструменті. Це допомагає цікавіше, з більшою вигадкою і фантазією перекласти п’єсу для оркестру, змусити її заграти новими гармонійними і тембровими фарбами, мелодійними підголосками.

Репертуар є найважливішим засобом підвищення творчого потенціалу оркестру, формування високого художнього смаку, виховання культури звуку оркестрантів. Добираючи твори для виконання, керівник вирішує завдання не тільки навчально-творчі, а й художньо-виконавські.

Основні *принципи* добору репертуару: а) врахування статусу і типу оркестру (його навчально-педагогічна або художньо-виконавська спрямованість); б) художній рівень репертуару (співвідношення кращих художніх зразків класичної та сучасної популярної музики); в) відповідність партитур музичних творів інструментальному складові оркестру (можливість коригування партитур); г) відповідність репертуару технічному і художньо-виконавському рівню оркестру.

У процесі обдумування репертуару керівник повинен послуговуватися такими правилами: 1) кожен колектив має притаманні тільки йому технічні та художні можливості; 2) інтерес до твору є істотним чинником його швидкого засвоєння.

Таким чином, п’єси для виконання мусять мати художню цінність, відповідати можливостям колективу, а також викликати зацікавленість оркестрантів у роботі над ними.

Важливо, щоб колектив мав у своєму репертуарі п’єси, які можна було б виконувати для різної аудиторії, на певних мистецьких заходах. Тому необхідно включати до репертуару твори європейських та українських композиторів, перекладення й обробки народної музики.

Для початкового етапу роботи з оркестром народних інструментів найкраще підходять неважкі п’єси, мелодійні народні пісні та марші й танці в легкій обробці. Таким вимогам відповідають партитури, які подані у другому розділі посібника: «Марш Богдана Хмельницького» Я. Орлова, «Мелодія» М. Скорика, українська народна (лемківська) пісня «Ой верше мій, верше», «Черемшина» сл. М. Юрійчука, муз. В. Михайлюка.

Удосконаленню технічної майстерності оркестрантів, закріпленню навичок гри в ансамблі, розвитку інтересу до занять у колективі, збагаченню внутрішньої культури, естетичних смаків виконавців сприятимуть п’єси композиторів класиків та сучасних авторів, перекладені авторами посібника спеціально для оркестру народних інструментів. До таких творів належать: «Менует» з симфонії невідомого автора початку XIX ст., Сюїта «Країнами світу» Є. Дербенка (ІІІ частина «Іспанія», ІV частина «Греція», V частина «Бразилія»), «Violentango» А. П’яцолли.

До репертуару варто вносити твори для оркестру народних інструментів з солістамиінструменталістами або вокалістами. У даному посібнику представлено перевірені часом твори: «Концертне танго» Я. Табачника, «Як надійшла любов» і «Два кольори» сл.Д. Павличка, муз. О. Білаша, «Не забудь» сл. Б.Стельмаха, муз. Б. Янівського, «Де ти тепер» сл. В. Палійчука, муз. І. Шамо, «Черемшина» сл. М. Юрійчука, муз.В. Михайлюка, українська народна (лемківська) пісня «Ой верше мій, верше». Трактовка та виконання цих п’єс має бути сучасною, вирізнятися своєрідністю й оригінальністю. Тільки в цьому випадку вони слухаються зі справжнім інтересом, здійснюють глибоке враження.

***ХАЩЕВАТСЬКА С.С.***

**ПАРТИТУРИ ОРКЕСТРІВ**

**Ключові позначення оркестрових партій**

Партії переважної більшості народних інструментів нотуються у строї ***С***. Тому партії одних інструментів записуються так, як вони звучать, а партії інших – на октаву вище або нижче від написаного.

На октаву вище від реального звучання нотуються партії тенорових і контрабасових домр, балалайок – альтів і контрабасів, гармонік контрабасових і тенорових (якщо вони нотовані у скрипковому ключі), кобзи-тенор.

На октаву нижче від реального звучання записується оркестрова гармоніка пікколо і сопілка.

Нотація партії інструментів симфонічного оркестру, що вводяться епізодично до партитур оркестрів народних інструментів, аналогічна із записом для симфонічного оркестру.

У партитурі оркестру українських народних інструментів, крім загальновідомих ключів – скрипкового і басового, використовуються альтовий і теноровий, які позначаються відповідно на 3-й і 4-й лінійках нотоносця. В альтовому ключі записується партія смичкового альта, а в теноровому іноді записують партію тромбона і віолончелі.

Партії інструментів, які звучать на будь-який інтервал нижче від написаного, нотуються на той же інтервал вище від їх реального звучання. Так, партія труби ***іп В*** нотується на велику секунду вище від реального звучання. Кларнет ***іп В*** і кларнет ***іп А*** нотуються, відповідно, на велику секунду і малу терцію вище від реального звучання.

**Оркестрова партитура та її запис.** **Види партитур**

Оркестрова партитура – це багаторядний нотний запис оркестрового твору, де кожний рядок фіксує партію одного інструмента.

У партитурах існує особливий порядок запису партій: кожна партія нотується на окремому нотоносці, партії окремих інструментів згруповуються відповідними оркестровими групами, групи почуються вертикально одна під одною. їх об’єднує єдина вертикальна тактова риска. Все це створює партитурну систему, що відтворює склад оркестру, його інструментальні групи і окремі інструменти. Для графічного відтворення структури оркестру і зручності у читанні партитури використовують систему аколад.

Кожна аколада має своє особливе призначення. Існує два види аколад: прямі і фігурні. До прямих аколад належать: *загальна, групова, додаткова і друга додаткова.*

*Загальна аколада* – це тонка вертикальна риска, що охоплює всі нотні рядки партитури. Групова пряма аколада має вигляд потовщеної вертикальної лінії, що об’єднує групи однорідних інструментів. Кінці її закриваються ледь вигнутими тонкими вусиками, направленими в бік нотоносців.

*Групова аколада* виставляється незалежно від того, повний чи неповний склад групи, і навіть для одного інструмента. Не ставиться вона тільки в тому випадку, коли в групі ударних інструментів залишається одна партія, що записана на однолінійному нотоносці. Коли групу ударних інструментів складають тільки литаври, то вони об’єднуються груповою аколадою.

*Групова пряма аколада* виставляється в дирекціонах, у творах для інструментальних ансамблів, об’єднуючи партії однорідних інструментів.

*Додаткова аколада* – це пряма тонка лінія, що виставляється зліва від групової прямої аколади і з’єднується з нею горизонтальними прямими тонкими вусиками. Додатковою аколадою в інструментальних партитурах об’єднують партії однорідних або споріднених між собою інструментів, що входять до однієї оркестрової групи. Наприклад, у домровій групі прими І з примами II, баси з контрабасами.

Якщо дві партії однорідних інструментів виписані на одному нотоносці, додаткова аколада для них не виставляється.

*Фігурна* аколада ставиться для об’єднання нотоносців партій фортепіано, баяна, акордеона, гусел, бандури, цимбалів і т. ін. У творах для ансамблів баяністів, акордеоністів, бандуристів, цимбалістів і т. ін. всі партії, незалежно від того, на скількох нотоносцях вони записані, з’єднуються загальною тонкою аколадою і кожна партія виділяється ще й фігурною аколадою. Якщо бас у таких ансамблях є спільним для всіх партій, він виписується під останньою партією і з’єднується з нею фігурною аколадою.

Фігурна аколада ставиться також на одному нотоносці в партитурах для партії дзвіночків, ксилофона, челести та інших інструментів.

Концертуюча інструментальна партія (за винятком концертного баяна) не має самостійної аколади. Епізодичні оркестрові соло струнних інструментів записуються на окремому нотоносці і додаються до загальної аколади струпної групи.

Вокальні партії солістів записуються без аколад, а хорові партії охоплюються груповою аколадою. Всі аколади виставляються лише на початку партитурного рядка кожної сторінки.

Тактові риски завжди перетинають ту кількість нотоносців у нотній системі, яка об’єднана прямою або фігурною аколадою. Перериваються вони в партитурах між групами однорідних інструментів. Для інструментальних і вокальних партій, що не входять до складу групи, тактові риски виставляються окремо.

Партитура може бутті повною, якщо залучаються всі інструменти, і скороченою або комбінованою, коли відсутні ті інструменти, партії яких у даний момент мають паузи. Назви інструментів виписуються зліва від першої сторінки партитури біля відповідних нотоносців і па інших сторінках не повторюються. У скороченому варіанті партитури над відповідними нотоносцями виписуються назви тих інструментів, що беруть участь у виконанні.

Порядок розташування груп і окремих партій в оркестрі народних інструментів мішаного складу такий: сім верхніх нотоносців відведено оркестровим гармонікам: пішло, прима І, прима Іі, альт, тенор, бас, контрабас.

Іноді до складу оркестру народних інструментів вводяться епізодичні інструменти – флейта, гобой. їхні партії записуються над групою гармонік.

Під партіями оркестрових гармонік записуються партії групи балалайок: прими, секунди, альти, баси, контрабаси. Вони також об’єднані груповою аколадою, а партія баса і контрабаса – ще й додатковою аколадою.

Наступні нотоносці відведені груш ударних інструментів. На одному нотоносці записується партія литавр, на останніх – партії інших ударних інструментів. Партії інструментів без визначеної висоти звука можуть записуватися на однолінійних нотоносцях.

Під партіями ударних інструментів нотується партія цимбалів. Як відомо, вона записується на двох нотоносцях у скрипковому і басовому ключах і об’єднана фігурною аколадою.

Під партією цимбалів записують партії бандур. При цьому той нотоносець, на якому записано партію баса, об’єднується фігурною аколадою тільки з партією останньої бандури. Партії інших бандур записуються без басового голосу.

Наступні нотоносці відведені для групи домр: прими I, прими II, альти, тенори, баси, контрабаси. Вони об’єднані груповою аколадою, додатковою аколадою об’єднані партії прим І і прим II, басів і контрабасів. Над ними можуть бути розташовані нотоносці вокальних партій (сольних і хорових) та інструментів, що виконують соло.

Запис партитури для оркестру українських народних інструментів не відрізняється від звичайного запису будь-якої партитури. Порядок розташування груп і окремих партій в оркестрі українських народних інструментів такий: чотири верхні нотоносці відведено дерев’яним духовим інструментам - сопілкам, флейтам, гобоям, кларнетам. Вони об’єднані груповою прямою аколадою. Якщо оркестр має подвійний склад (дві сопілки, дві флейти, два гобої, два кларнети), то партії двох інструментів нотуються на одному нотоносці: партія першого інструмента – штилями вверх, а партія другого – штилями вниз.

Під партіями дерев’яних духових інструментів записуються партії групи баянів. Кількість нотоносців залежить від кількості партій баянів. Як відомо, партія баяна нотується па двох нотоносцях, що відповідає партіям правої і лівої рук. Партія лівої руки нотується тільки в басовому ключі, а партія правої – як у скрипковому, так і в басовому ключах. В оркестрових партитурах басова партія записується тільки для останнього баяна, що підкреслено ще й допоміжною фігурною аколадою.

Під партіями баянів на двох нотоносцях записуються партії труби і тромбона, які об’єднуються груповою аколадою.

Подальші нотоносці відведено для групи кобз. Їх кількість залежить від наявності інструментів (прим, альтів, тенорів, басів). Кожна партія нотується на окремому нотоносці.

Нижче нотується партія цимбалів. Як відомо, вона записується на двох нотоносцях у скрипковому і басовому ключах, які об’єднані фігурною аколадою.

Під партією цимбалів записують партії бандур. При цьому нотоносець, на якому записано партію баса, об’єднується фігурною аколадою тільки з партією останньої бандури. Партії інших бандур виписуються без басового голосу.

Нижче партій бандур нотується партія ударної групи. На одному нотоносці записується партія литавр, на останніх – партії інших ударних інструментів. Партії ударних інструментів без визначеної висоти звука можуть записуватися на однолінійних нотоносцях.

Під партіями ударних інструментів нотуються партії смичкової групи. Над ними, якщо потрібно, можуть бути розташовані вокальні партії (сольні і хорові) та партії інструментів, що виконують соло.

УДК37.091.3:784.1

***НАЗАРЕНКО М.***

**ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ЧИТАННЯ З ЛИСТА ХОРОВИХ ПАРТИТУР У МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ДО РОБОТИ З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ**

В системі реформування вищої школи відбуваються зміни, зумовлені зростанням інтелектуального та культурного потенціалу особистості, розвитком її творчих здібностей. Процес глибинної перебудови суспільства дозволив по-новому осмислити різні аспекти суспільного життя і виявити чимало гострих проблем. Їх розв’язання потребує прискорення соціально-економічного і духовного прогресу суспільства, забезпечення якісного навчання і виховання, підготовки та підвищення кваліфікації кадрів. Законами України «Про освіту», «Про вищу освіту», Державною національною програмою «Освіта» («Україна ХХІ століття») передбачено створення умов для формування творчої особистості, забезпечення її всебічного розвитку, що вимагає оновлення змісту, форм і методів навчально-виховного процесу у вищих мистецьких навчальних закладах. Успішне вирішення цих завдань вимагає наукового осмислення процесу формування у студентів відповідних теоретичних знань, професійних умінь і навичок.

Підвищення якості навчання та виховання музикантів пов’язане з розкриттям їх індивідуальної обдарованості, з формуванням музичних здібностей, умінь і навичок шляхом вивчення музики композиторів різних епох та стилів, опанування технікою читання нот з листа, в тому числі й читання хорових партитур.

Незважаючи на досить широкий спектр наукових досліджень у галузі вокально-хорової підготовки студентів музичних і педагогічних вузів, питання удосконалення хормейстерської підготовки студентів музично-педагогічної спеціальності і досі залишаються актуальними. Мистецтво диригування та питання педагогічної й виконавської діяльності хормейстера досліджували О. Анісімов, І. Заболотний, Є. Карпенко, А. Кречківський, О. Маруфенко, Н. Стефіна. Підвищенню ефективності диригентсько-хорової підготовки студентів у ВНЗ присвячені дослідження В. Живова, А. Козир, А. Лащенко, П. Ніколаєнко, В. Соколова та ін. Окремі проблеми, що виникають у процесі занять з диригування, розглядаються у працях відомих майстрів диригентсько-хорової справи: А. Авдієвського, С. Казачкова, В. Мініна, К. Пігрова, П. Чеснокова та ін.

Проблему якості фахової підготовки майбутніх учителів музики розглядали Е. Абдулін, Ю. Алієв, О. Апраксіна, А. Мартинюк, Л. Масол, Н. Миропольська, К. Нікольська-Береговська, І. Цой та ін.

Окремі питання фахової підготовки були предметом дисертаційних досліджень, присвячених особливостям удосконалення професійної підготовки майбутніх учителів музики (Л. Азарова, М. Букач, О. Ляшенко, Т. Ткаченко та ін.); формуванню музично-виконавської діяльності (І. Гринчук, Н. Згурська, І. Мостова, Г. Саїк та ін.); питанням методики вокально-хорової роботи (Л. Костенко, П. Ніколаєнко, Т. Пляченко, Т. Смирнова та ін.).

Проблема читання з листа музичних творів, пов’язана з оволодінням технікою і формуванням відповідних навичок та умінь, розглядалася такими авторами, як О. Алексєєв, Т. Беркман, Р. Верхолаз, О. Готліб, Т. Захарченко, Я. Мединь, В. Подольська, К. Цатурян, Г. Ципін та іншими. Різні теоретико-методичні аспекти проблеми вдосконалення підготовки музикантів (в тому числі й диригентів-хормейстерів) у вищих навчальних закладах досліджували Б. Брилін, О. Олексюк, Л. Остапенко, Г. Падалка, Л. Радковська, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та інші.

Теоретичний аналіз наукових праць, у яких представлені результати наукових досліджень, показав, що проблема підвищення якості фахової підготовки майбутніх учителів музики ще залишається актуальною.

*Мета статті* – зосередити увагу викладачів музично-педагогічного профілю на проблемі підготовки студентів до практичної роботи з хором, обґрунтувати необхідність оволодіння технікою і формування навичок та умінь читання з листа хорових партитур на фортепіано під час хормейстерської підготовки студентів мистецького факультету педагогічного університету.

*Виклад основного матеріалу*. Серед музичних дисциплін спеціального циклу предмет «диригування» є одним з найскладніших. Диригентом може стати тільки людина емоційно, духовно та інтелектуально високорозвинена, яка має багаж різноманітних умінь і навичок. Диригент повинен бути перш за все особистістю, він повинен розуміти художній зміст музичних творів, володіти технікою диригування в усіх тонкощах. Багаторічна практика факультетів мистецтв, музично-педагогічних факультетів показала, що хорове диригування поряд із хоровим класом займає центральне місце в циклі фахових дисциплін, які вивчають майбутні вчителі музики-хормейстери. Відповідно до навчального плану хорове диригування – предмет комплексний, який включає диригування, читання хорових партитур, вивчення шкільного пісенного репертуару. Курс вивчається протягом всіх років навчання на факультеті.

Зміст занять, як свідчить програма «Диригування», спрямовано на підготовку студентів до майбутньої діяльності педагога-музиканта і керівника дитячого хорового колективу. Аналіз методологічної та методичної літератури з обраної теми, а також вивчення практичного досвіду дозволяє стверджувати, що в процесі навчання майбутні вчителі:

- набувають виконавську майстерність хорового диригента;

- оволодівають умінням розкривати в процесі виконання художній задум твору і виявляти своє творче відношення до твору на основі глибокого вивчення його змісту, на основі бачення художніх образів;

- вчаться читанню хорових партитур, шкільних пісень;

- оволодівають навичками самостійної роботи над шкільним пісенним репертуаром.

Навчально-художній репертуар кожного курсу включає хорові твори народнопісенної творчості, твори українських, зарубіжних композиторів-класиків.

До практичної роботи з хором студенти допускаються тільки після детальної розробки методичного плану по розучуванню хорового твору (шкільної пісні), в результаті чого майбутні вчителі музики-хормейстери набувають таких практичних навичок вокально-хорової роботи, як:

- навичка самостійної роботи над хоровою партитурою;

- навичка диригування хоровою партитурою;

- навичка читання хорових партитур;

- навичка роботи над шкільною піснею.

Особливе значення навичок читання з листа нотного тексту відзначали видатні музиканти Ф. Блюменфельд, Ф. Ліст, С. Майкапар, Г. Нейгауз, Л. Ніколаєв, Антон і Микола Рубінштейни, Г. Ципін та інші.

У працях з музичної педагогіки (Т. Беркман, Ф. Брянська, Р. Верхолаз І. Гейнріхс, Л. Горелашвілі, Л. Готліб, А. Готсдінер, Е. Давидова, З. Йонова, Т. Захарченко, Камин Поп Дімітров, М. Мойсеєва, В. Подольська, М. Савельєва, Т. Стрельцова, Є. Тимакін, Б. Франкенштейн, К. Цатурян, Г. Ципін) розглядаються питання читання з листа нотного тексту, підкреслюється, що гра з листа як дія – це відтворення звукового образу, який виникає у свідомості виконавця, коли він читає нотний текст (Ф. Брянська); це мистецтво, великий дар для кожного музиканта (В. Подольська); це основа навчальної роботи із студентами (М. Савельєва); одна з найскладніших форм читання нотного тексту взагалі (М. Мойсеєва); вид діяльності, що відкриває можливості для всебічного і широкого ознайомлення з музичною літературою (Т. Захарченко); це один з різновидів переробки інформації людиною в ситуації дефіциту часу (Л. Горелашвілі, А. Готсдінер), процес встановлення і закріплення зв'язків між сприйняттям нотних знаків і уявленням про відповідні звуковисотні та ритмічні відносини, а також відтворення звуків у відповідності із слуховими уявленнями (І. Гейнріхс, К. Цатурян, Г. Ципін)

Відомі викладачі хорових дисциплін (Г. Матухін і Н. Неаполітанський) відзначають, що виконання хорової партитури на фортепіано має специфічні особливості, пов’язані з розподілом фактурного матеріалу між руками, з визначенням аплікатури, добором зручного нотного матеріалу, вмінням побіжно розбирати хорові твори. П. Котов наголошує на вмінні транспонувати з листа, необхідному кожному музиканту. Він підкреслює, що спеціальні вправи з транспозиції є одним з найдійовіших чинників для розвитку музичного слуху і музичного мислення, для набуття техніки гри на інструменті.

Видатний спеціаліст з хорового мистецтва Я. Мединь звертає увагу на те, що успішність занять з читання хорових партитур тісно пов'язана з рівнем попередньої підготовки студента і з володінням фортепіанною технікою, а також із системним керівництвом педагога-професіонала.

Т. Захарченко акцентує на тому, що на процес формування навичок читання нот з листа впливають вміння порівнювати, аналізувати, узагальнювати, виявляти взаємозв'язок між окремими елементами, вміння проникати в задум, осмислювати гармонічні співвідношення, виявляти тональний план тощо.

Т. Стрельцова та Б. Франкенштейн підкреслюють, що необхідно навчати студентів вільному, продуманому художньому виконанню з листа різних видів партитур. Майбутні професіонали, на їх думку, повинні при першому, але досить уважному перегляді нотного тексту бачити різні елементи фактури, вміти миттєво сприймати і оцінювати логіку гармонічного, тембрового і ритмічного змісту музичного твору.

Г. Ципін вважає, що читання з листа позитивно впливає на процеси становлення й розвитку музичної свідомості, на поглиблення, збагачення музичного мислення.

Аналіз наукових праць вітчизняних та зарубіжних дослідників дозволив виявити основні погляди на сутність та закономірності формування навичок читання з листа хорових партитур у студентів ВНЗ культури і мистецтв, а також підкреслити, що є різні методики розвитку навичок читання з листа, проте між ними є й спільне. Більшість авторів підкреслюють, що читання з листа – це спланована, послідовна система регулярних занять з постійним читанням, новизною запропонованих творів – від простих до складних – на основі засвоєння і удосконалення системи «бачу-чую-читаю-виконую-коригую» з невідривністю погляду на текст і вмінням його осмислювати, («грати музику в умі»), застосовуючи «розвідку тексту очима» (хоча б на кілька тактів наперед), а також групування тексту.

На основі аналізу психолого-педагогічних і музикознавчих праць можна дійти висновку, що читання з листа нотного тексту – це різновид інформаційно-пошукової і пізнавальної діяльності, заснованої на складних відео-слухо-моторних процесах отримання, переробки й реалізації у звучанні музичної інформації шляхом перетворення зорових сигналів на музичні уявлення, що далі реалізуються в адекватних їм виконавських рухах.

Читання з листа – це комплекс спеціальних навичок, які слід розглядати як дії, сформовані в результаті виконання певних вправ, вони є автоматизованими компонентами свідомої діяльності особи.

Читання з листа – це, з одного боку, складний різновид гри по нотах, який можна віднести до художньої діяльності, зокрема, до музично-виконавської, що об'єднує технологічний і художньо-змістовний аспект; а з іншого, – це складний психофізичний процес, пов’язаний з формуванням та засвоєнням клавіатурного простору та ігрових рухів, з аналізом та побудовою емоційно-смислових та звукових образів. Тому цей процес значно ширший за відоме «бачу-чую-граю». Думка музиканта під час читання з листа рухається від загального до часткового, від цілого – до окремих деталей, від симультанного художнього образу до розгорнутого в часі музичного руху.

Узагальнення змісту й структури навичок читання з листа хорових партитур дозволило визначити такі компоненти:

- усвідомлення студентами художньо-образного змісту твору та адекватність і виразність його відтворення; вміння визначати засоби музичної виразності;

- взаємозв’язок між зоровим і слуховим сприйняттям та руховою реалізацією музично-слухових уявлень; слуховий самоконтроль;

- володіння фортепіанною технікою, точність у читанні нотного тексту, дотримання темпу;

- виконання хорових партитур a cappella та в супроводі фортепіано;

- транспонування хорових партитур; проспівування окремих хорових партій з одночасним виконанням на фортепіано інших голосів партитури;

- звукова виразність втілення музично-художнього задуму (робота над звуком, включаючи штрихи, особливо легато);

- розподіл музичного матеріалу між правою та лівою руками;

- розподіл уваги між нотним текстом і клавіатурою;

- вільне орієнтування в нотному тексті та в стереотипних нотних структурах;

- усвідомлення функціонального значення акордів або фігурацій;

- мисленнєве випередження музичного тексту, що читається; навички «бачення наперед».

Всі зазначені компоненти об'єднано в чотири групи:

- музично-слухові уявлення, показниками яких є вміння і навички узагальнення, порівняння, зіставлення музичних явищ, розмірковування, обґрунтованість, спрямованість зусиль на відкриття нового в музиці;

- емоційні реакції, показниками яких є прояв емоційного збудження та естетичного задоволення під час сприймання і виконання музичних творів, відчуття художньо-естетичного змісту, характеру музики та її адекватності виконавському образу;

- музично-виконавський компонент розрізняє особливості музичної пам'яті, музичного слуху, метроритмічної чутливості кожного студента, його технічний розвиток, стан ігрового апарату;

- інтелектуальний розвиток студентів характеризує рівень їх музичних знань, досвід спілкування з музикою, прагнення здобути нові знання, здійснити власну виконавську інтерпретацію твору, самоаналіз результатів власної музично-виконавської діяльності, розуміння особливостей музичної мови, форм втілення музичних образів.

Дослідниками визначено й обґрунтовано педагогічні умови формування навичок читання мистецьких навчальних закладів:

- врахування специфіки процесу читання з листа хорових партитур, що виявляється в складному комплексі операцій – читання нот, рух очима, руками, натискування педалі, контролювання слуховими уявленнями, слуховий самоконтроль;

- музичний розвиток студентів, збагачення їх тезаурусу, вивчення значної кількості музичних творів, характеристика їх форми і змісту, розширення сфери музичного сприйняття, почуттів, свідомості, асоціативного відчуття музичної інформації;

- збагачення емоційної сфери студентів, усвідомлення ними художньо-образного змісту твору, адекватність та емоційна виразність його відтворення на основі естетичного споглядання й переживання;

- застосування системи навчально-диференційованих завдань, практичних вправ і різних методичних прийомів, а саме: надання студентам чітких і доступних вказівок і пояснень; постійне стимулювання пізнавальної діяльності студентів за допомогою завдань і запитань під час пояснень та гри на фортепіано; застосування наочних і технічних засобів навчання; систематичність занять і послідовність у доборі музичних творів; гра на фортепіано індивідуально і в ансамблі;

- розвиток музичних здібностей студентів (музичного слуху і почуття ритму, музичної пам'яті, ладового відчуття тощо);

- набуття студентами виконавських навичок і вмінь, починаючи з аплікатури, вміння знаходити раціональний спосіб розташування пальців, що полегшує долання технічних труднощів, розвиває орієнтацію на клавіатурі; дотримання цілісного, зв’язного, музично-осмисленого і безперервного виконання хорової партитури; сконцентрованість уваги до якості виконання на основі розуміння твору, творчо-виконавського задуму композитора та його реалізації; підвищення рівня виконавської майстерності – оволодіння прийомами звуковидобування, фразування, динаміки, агогіки, артикуляції, педалізації; вміння знаходити і пізнавати в тексті певні технічні і гармонічні комплекси: гами, арпеджіо, акорди, каданси, фігурації, типові формули хорової фактури тощо [5].

Виконуючи хорову партитуру на фортепіано, необхідно пам’ятати кілька правил:

1. Дуже важливо виділяти мелодичну лінію кожного голосу в творах будь-якого складу.

2. Партитуру слід грати “по-хоровому”. Це означає, що треба не лише виконувати всі загальномузичні вимоги (фразування, підкреслення мелодії, чітке голосоведення, динамічні відтінки і темпові зміни), а й передавати на фортепіано особливості хорового співу: цезури, визначені вокально-хоровим диханням і фразою тексту; вокально-мовне виголошення тексту (логічні наголоси в групах слів); деяка підкресленість басової партії як фундаменту хорової звучності.

3. У тих випадках, коли багатоголоса партитура складна для виконання на фортепіано, можливі спрощення її фактури: зняття подвійних голосів, октавні перенесення голосів, застосування арпеджіо, частковий пропуск повторюваних звуків, вилучення витриманих звуків, перенесення голосів з правої руки в ліву і навпаки.

4. Працюючи над хоровим твором з супроводом, необхідно вивчити окремо хорову партитуру та інструментальний супровід, а потім об’єднати їх. У випадках, коли інструментальний супровід дублює або гармонічно підтримує хор, можна виконувати лише хорову партитуру, доповнюючи її в окремих місцях елементами супроводу. Якщо в інструментальній частині партитури викладено основний тематичний матеріал, необхідно при об’єднаному виконанні вибирати із супроводу і хорової партитури головне, щоб передати основний зміст хорового твору.

*Отже,* велике значення у підготовці до практичної роботи з хором набуває підготовча робота студента, зміст якої полягає у всебічному аналізі хорової партитури. Програвання хорової партитури на фортепіано є важливою формою навчання студентів-музикантів. Метою такої роботи є підготовка студентів до самостійної хормейстерської діяльності, для чого потрібна навичка всебічного вивчення хорової партитури. Максимальне наближення до вірного виконавського трактування.

**Бібліографія**

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре нафортепиано: учеб. пособ. [для муз. вузов и училищ]/ М. : Музыка,1978. 288 с.

2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. :Музыка, 1974. 287 с.

3. Болгарський А. Хоровий клас і практикароботи з хором [навч. посіб.]. К. :Музична Україна, 1987. 236 с.

4. Коломиец А. Курс читання хоровихпартитур [учеб.-метод. пособие]. К. :Музична Україна, 1977. 123 с.

5. Слободніченко Д. Формування навичокчитання з листа хорових партитур у студентів вищихнавчальних закладів культури і мистецтв: автореф.дис. на здобуття наукового ступеня канд. пед. наук:спец. 13.00.02 «Теорія і методика навчання (музика тамузичне виховання). Київ,2008. 18 с.

6. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано:[учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение»]. М. : Просвещение, 1984. 176 с.

***ОПАРИК Л.М.***

**МЕТОДИКА ЧИТАННЯ МУЗИКИ З НОТ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО**

Читання з нот є основним *способом роботи* студента-музиканта на етапі ознайомлення з новим твором. У практиці університетських занять, де завдання швидкого ознайомлення з новим музичним матеріалом стає особливо актуальним, потребу в умінні прискореного читання незнайомих нотних текстів відчувають студенти всіх фахових відділень. При цьому володіння піаністичною технікою читання з аркуша дає очевидні переваги, адже поряд з величезним репертуаром, призначеним спеціально для рояля, студент отримує можливість знайомства з аранжуваннями симфонічних, камерно-інструментальних та вокальних творів, хоровими партитурами, оперними клавірами тощо. Відповідно виконавська діяльність читання музики з нот та ескізного програвання творів у фортепіанному класі унаочнює основні дидактичні принципи розвивального навчання, що полягають у збільшенні репертуарного об’єму учбового музичного матеріалу та прискоренні темпів його проходження.

Якщо прийняти за критерій *точність* відтворення нотного тексту та *характер* музично-виконавського завдання, то можна розрізнити декілька видів гри з нот:

1. *Розбір-вивчення*, тобто аналіз та осмислення найбільш суттєвих фрагментів твору.
2. *Розбір-виконання*, тобто повільне програвання п’єси у всіх деталях нотного запису.
3. *Ескізне програвання* твору в необхідному темпі та характері вже після попередньої роботи (ознайомлення) з ним.
4. *Читання з нот* музичного твору.

При першому знайомстві з нотним текстом не ставиться завдання обов’язково точного вигравання всіх нот і тонких нюансів. Адже те, що не вдається при перших програваннях, не повинно породжувати почуття розчарування. Попереднє читання-ознайомлення потрібне для того, щоб «осягнути ідею в цілому» (Л. Ауер), «миттєво оволодіти музикою», доторкнутися до «духовного образу» твору (Г. Нейгауз).

При всій «приблизності» гри з аркуша читання є, насамперед, вільним та захоплюючим виконанням музики. Вільним не стільки в технічному, скільки в художньо-змістовному сенсі. Необов’язковість подальшого розучування твору, спеціального студіювання, вдосконалення його виконавсько-технічних сторін, як правило, «дає волю безпосередньому почуттю» (К. Ігумнов).

З іншого боку, читання музики з нот вимагає високої концентрації виконавської уваги, зосередженості. Звідси – особливе психологічне налаштування при знайомстві з новим твором. Завдяки цьому музичне мислення під час читання, звичайно, вправного, кваліфікованого читання, помітно тонізується, сприйняття стає більш яскравим, загостреним, «реактивним». Важливу роль тут відіграє момент *переживання* музики. Саме завдяки переживанню емоційно-образного змісту музики створюється перше яскраве уявлення про неї, з’являється художнє бачення, котре стає «камертоном» всієї подальшої роботи, її «провідною зіркою».

На відміну від читання з аркуша розбір-вивчення, розбір-виконання твору – це детальне опрацювання музичного тексту, пошуки найбільш адекватного розв’язання його художніх, звукових та технічних завдань. Таким чином, заграти твір з нот – означає не просто безупинно виконати його без попереднього розучування. Перше прочитання музичного твору передбачає, насамперед, проникання в його художньо-емоційну сутність.

Якщо знайомство з новим твором відбувається в атмосфері особливого піднесення, загострення художньо-образного сприйняття виконавця при певній психологічній установці на творче, ініціативне прочитання невідомого твору, виконання музики з нот стає актом її ***інтерпретації***. Відповідно перше яскраве враження виникає передусім у результаті *інтерпретації музичного змісту*, якою б вона не була приблизною та недосконалою. У цьому полягає провідна психологічна установка виконавського читання музики з нот.

**Теоретична модель піаністичної діяльності читання музичного твору**

Читання музики з нот – складний психофізичний процес. Для вдосконалення навчання читанню музики з аркуша необхідно знати чинники, які визначають специфіку та ефективність окремих його складників. Теоретична модель читання дозволяє зрозуміти певні особливості його структури та функціонування.

Будемо розглядати швидке читання нот як цілісну діяльність людини. У даному випадку це діяльність музиканта, студента-виконавця, спрямована на акт *комунікації*, *музичного спілкування*, адресатами якого можуть виступати композитор, реальні або уявні слухачі, сам твір (його жанр, стиль, історична епоха написання), інші виконавські стилі тощо.

Нарешті, «співрозмовниками» музиканта-виконавця у процесі активного пізнання нового твору можуть виступати персоніфіковані музичні образи – ліричні герої твору. Музичне спілкування з ними означає для виконавця зацікавлене виявлення певного персонажа (людини) в музиці, розпізнавання його статі, віку, ходи, характеру, темпераменту, емоційного тонусу тощо. «Життєву історію» такого персонажа розкриває та чи інша фабула (послідовність подій) музичного твору, побудована на ситуаціях драматичного зіткнення, гри, споглядання, роздумів, мрій і т.д. Таке проникання у людську сутність музичного образу надає особливого особистісного сенсу діяльності читання-відкриття нового музичного твору.

У будь-якій діяльності розрізняють два її моменти: операціонально-технічний та мотиваційний. Стосовно музично-виконавської діяльності ці моменти виступають як технологічна та художньо-змістовна її сторони. До першої належать прийоми, дії, навики, вміння, до другої – художнє сприйняття як соціально обумовлене та особистісно значуще ставлення до твору.

У досвідченого музиканта, що грає з нот, обидві ці сторони злиті воєдино. Однак розмежування технологічного та художньо-змістовного параметрів у грі музики з аркуша є дуже важливим, особливо для навчання та самонавчання читанню нотних текстів. Завдяки цьому з’являється можливість осмислити шлях, механізм формування музично-виконавського образу.

Розглянемо чотири компоненти структури («коди») швидкого читання, які реалізуються на графічному, клавіатурному, звуковому та художньо-образному рівнях музичного тексту. Так, ***графічні образи*** формуються в процесі зорово-інтелектуального сприйняття нот. Логіка їх осмислення знаходиться в тісному зв’язку з музично-теоретичними знаннями та досвідом гри на інструменті. Швидке читання нотного запису здійснюється завдяки групуванню нотних знаків у відносно стійкі комплекси по вертикалі та горизонталі.

Це – *зорові образи окремих нотних груп*: інтервалів, акордів терцової та нетерцової груп, кластерів, ритмічних фігур та повторюваних ритмічних утворень. Це – *зорові образи різномасштабних цілісних структур нотного тексту*: мотивів, фраз, речень, періодів, цілісних «картин» різних шарів нотної фактури тощо.

***Клавіатурні образи*** фіксують перехід з образів нотної графіки на образи клавіатурного простору, виконавських рухів та їх узагальнень (рухових комплексів). Завдяки цим образам встановлюються специфічні для піаніста зорово-слухо-клавіатурні зв’язки. Ці утворення прискорюють процес зчитування та виконання.

До них належать дотикові та м’язово-рухові відчуття різних нотних груп, їх просторові уявлення, пов’язані з аплікатурою. Сюди відносяться також *типові формули фортепіанної фактури* («ключові формули», за Ф. Лістом): гами, арпеджіо, акорди, фактурні форми (мелодія з акомпанементом та ін.), різні рухи рук – паралельні, розхідні, перехресні тощо. На цьому рівні освоєння читання з нот з’являється особлива рухова готовність, не пов’язана буквально з окремими нотними знаками.

У сфері ***звукового образу*** відбуваються найбільш високі та змістовні в музичному відношенні узагальнення. Визначальну роль тут відіграють музично-слухові уявлення. Функція *внутрішнього слуху* пов’язана з досвідом оперування такими уявленнями. Завдяки внутрішньослуховій роботі відбувається уявне озвучування нотного тексту та його осмислене сприйняття. Дуже важливе значення для цього має сприйняття *інтонацій*-значень. Теоретики музики називають їх комплексами-стереотипами інтонаційного смислу – це теми, лейтмотиви, лади, гармонії, ритмо-формули різних жанрів тощо.

Роль внутрішнього слуху у зв’язному та виразному читанні з листа є надзвичайно важливою. Тільки завдяки цій здібності зорове сприйняття нотного тексту якісно змінюється. «У осіб з високорозвиненим внутрішнім слухом, – пише Б. Теплов, – має місце не виникнення слухових уявлень *після* зорового сприйняття, а безпосереднє «*слухання*» очима, перетворення зорового сприйняття нотного тексту в зорово-слухове сприйняття. Сам нотний текст починає переживатися у слуховий спосіб. Інакше кажучи, внутрішній слух освіченого музиканта характеризується не просто яскравістю музичних слухових уявлень, але своєрідним сплавом цих уявлень із зоровими образами нотного тексту» [6, с. 173].

У музично-виконавській діяльності до зорово-слухового сприйняття нотного тексту підключаються рухові (ідеомоторні) уявлення. Видатний німецький педагог і теоретик піанізму К. Мартінсен відзначав, що для піаніста важливо не тільки почути внутрішнім слухом потрібний звук, але й живо уявити собі, як він хоче «взяти» цей звук на роялі. У результаті такого уявлення, пише К. Мартінсен, тіло музиканта-виконавця «через приведення в стан готовності багатьох нервів та мускулатури буде охоплене бажанням діяти, прагненням до творчості» [4, с. 27].

Важливим психічним утворенням на рівні звукообразного читання музики є також *здогадка*. Ця фундаментальна властивість швидкого читання дозволяє випереджати розгортання музичного тексту, передбачати в загальних рисах його найближчі моменти.

«Читання з нот в значній мірі зводиться до угадування наперед, як ви можете переконатися, проаналізувавши своє читання книг», – нагадує Й. Гофман [3, с. 162].

Причому коли ми говоримо про угадування, то маємо на увазі не тільки зорово-слухове передбачення того, що треба буде заграти в найближчих тактах, але й завчасну організацію ігрових рухів, тобто слухомоторне приготування.

Нарешті, найвищий рівень читання музики з нот сягає у сферу ***художнього образу***. Її ядром є *емоційно-смислова* емоція. Суттєве значення тут мають узагальнення через жанр, стиль композитора, напрями музичного мистецтва епохи тощо. Індивідуальне ставлення, «особистісний смисл» (О. Леонтьєв) відіграють на цьому рівні читання вирішальну роль. Об’єктивні емоції «обростають» особистісними смислами. Утворюється особливе чуттєве розуміння, котре видатний психолог Л. Виготський [2] називав «емоційним мисленням».

Це знаходить відображення в «індивідуальній емоційній програмі» виконавця (В. Ражніков), способом побудови якої може стати вищезгадана персоніфікація музичних образів. Завдяки цьому створюється особлива психологічна установка: спочатку «*про що*» має бути зіграно, а потім «*що*» і «*як*» грати з листа. Саме ця програма об’єднує окремі моменти у свідомості (частіше у підсвідомості) музиканта-виконавця – об’єднує графічні образи нотних груп, розрізнені слухові та рухові уявлення, різноманітні позамузичні асоціації. Такого роду програму можна назвати художнім способом дії з музичним матеріалом.

Важливо відзначити, що до царини технології та техніки читання належать перші три рівні, якщо рухатися від простого до складного. У певному сенсі це те, що *дано* учню-музиканту, тобто нотний текст та музичний інструмент. Ці рівні мають безпосереднє відношення до педагогіки читання. Сюди належить все, що пов’язано з формуванням або *засвоєнням* зорових образів нотної графіки, образів клавіатурного простору та ігрових рухів, з аналізом звукових (слухових) образів.

Художньо-змістовна сторона читання музики з нот пов’язана з *побудовою* емоційно-смислових образів. Саме тут проявляється здатність студента-музиканта прочитати прихований смисл (підтекст) виконуваної музики, що у підсумку визначає вибір конкретних виконавських засобів та дій. Музикант-виконавець має здійснити на цьому рівні прочитання нотного запису «естетичне зусилля» (С. Фейнберг). Естетичне ставлення до твору, переживання його музичного змісту пов’язано, свідомо чи підсвідомо, з особистісним смислом виконавця.

Розглянута теоретична модель читання музики з нот враховує сучасні наукові уявлення, що склалися в психології читання художніх текстів, естетиці та психології музики, в теоретичному музикознавстві та теоретично-методичних працях, присвячених навчанню гри на фортепіано.

Ця модель показує недостатність принципу «*бачу – чую – граю*» щодо сформованої здібності читання з нот. Тільки на ранніх етапах навчання читанню нот школярів-початківців ці три ланки розгортаються у вказаній послідовності. Переважно механізм процесу читання описується як простий переклад нотного запису у внутрішньослухову картину та втілення його на клавіатурі за принципом «*бачу – чую – граю – виправляю*».

Правильний шлях читання музики з нот являє собою не тільки озвучування нотного тексту, перетворення його внутрішнім слухом у «картину», котра реалізується за допомогою вірно налагоджених зорово-слухо-клавіатурних зв’язків. Ці зв’язки, певна річ, мають першорядне значення в музично-виконавському процесі, адже «внутрішня» моторика (уявні рухи) допомагає «зовнішній» (реальні рухи). О. Шульпяков називає ці рухи «пошуковою моторикою», підкреслюючи їх активність, мінливість, динамічність [7].

Проте сучасні експериментальні дослідження в галузі музично-виконавської педагогіки дозволяють говорити ще про один механізм, котрий регулює виконавський процес швидкого читання нотного тексту. Це – емоційно-образне переживання музичного змісту, художній компонент читання. Він може бути виражений так: ***«бачу – чую – переживаю – шукаю потрібні рухи – граю»***.

Найважливіший факт, встановлений у новітній психології читання з нот, – це положення ланки «переживаю» в наведеному ланцюгу дій. В залежності від його місцеположення – друге, третє, четверте чи п’яте – можна судити про рівень, кваліфікацію читання незнайомого музичного твору з нот.

**Основні умови та прийоми швидкого читання нотного тексту**

Процес оволодіння навиками читання нотного тексту з листа можна розділити на два етапи: *читання без інструмента* (внутрішньослухове читання) та *читання за інструментом* (читання-гра). Практика показує, що ці етапи найкраще відповідають потребам самонавчання читанню музики або корекційній роботі з метою виправлення неправильних навиків читання нот.

Перший етап розглядається як підготовчий до другого. Кожний етап характеризується властивими йому прийомами роботи. На більш досконалому рівні розвитку навиків читання музичного тексту методи роботи одного етапу можуть поєднуватися з характерними прийомами іншого. У різних студентів внаслідок індивідуального музичного розвитку цей взаємозв’язок проступає в найрізноманітніших поєднаннях. Адже саме індивідуальне начало обумовлює комплексне сприйняття нотного тексту при читанні з листа.

Під індивідуальним началом маємо на увазі, насамперед, музично-розумову діяльність студента-музиканта, в структурі якої принципово важливу роль відіграють фактори емоційного роду. На вершині емоційної хвилі відбувається загальний підйом музично-інтелектуальних дій, вони насичуються більшою енергією, протікають з особливою швидкістю, чіткістю та ясністю.

Завдяки емоційному началу синхронізуються такі важливі чинники швидкого читання нотного тексту, як динамічність мислення та художньо-образне сприйняття музичного твору. Умову зв’язного виконання забезпечують тривала концентрація уваги та плавна безперервність музично-образного мислення, що випереджає ігрові рухи.

Аналіз спеціальної літератури та передового музично-педагогічного досвіду дозволяє виділити такі специфічні умови процесу читання музики з нот:

**Основні умови швидкого читання нотного тексту**

|  |  |
| --- | --- |
| Умови | Характеристика |
| Розпізнавання  «носіїв» смислу  Комунікативно-динамічне мислення  Цілісне виконання  Художньо-образне  сприйняття | Швидке розпізнавання у нотному записі головних носіїв музичного змісту – теми, мелодичних і ритмічних форм та інтонацій, гармонічних комплексів та зворотів, ладотональних зрушень тощо  Здатність до швидкого переключення, що виражається в готовності до несподіваних музично-мовленнєвих ситуацій – різких змін ладу, тональності, фактури, провідного ритму, розміру, характеру звучання  Зв’язне та безперервне програвання невідомого або малознайомого твору в темпі, що відповідає характеру музичного змісту  Емоційно-ціннісне сприйняття твору, переживання емоційно-смислового змісту музики, що забезпечує цілісне та зв’язне виконання (основа саморегуляції діяльності читання) |

Своєрідність умов, за яких протікає діяльність читання, викликає необхідність застосовувати особливу техніку прискореного сприйняття та виконання музичного твору. До особливих способів «обробки» нотного тексту в процесі тренування та виконання музики з аркуша належать такі технологічні прийоми:

**Основні прийоми швидкого читання нотного тексту**

|  |  |
| --- | --- |
| Прийоми | Характеристика |
| Попереднє  прочитання очима  Відносне читання  Узагальнене читання  Смислове групування нот | Зоровий огляд нотного тексту, що містить його загальний аналіз та мисленнєве програвання «про себе»  Зорове сприйняття «нотної картини», а не окремих нотних знаків: читання-орієнтація на графічні контури нотних голівок (горизонталь) та зображення нотних груп (вертикаль), тобто читання тексту з переважанням зорового процесу охоплення нотографічних образів  Опора під час зчитування нот на типові формули фортепіанної фактури та озвучені звороти музичного мовлення – гами, арпеджіо, фігурації, види акомпане-ментів, стильові фактурні форми, ритмоформули, секвенції, каданси та інші формули-стереотипи, тобто читання тексту з переважанням інтелектуального процесу охоплення компонентів музичної мови  Слухове сприйняття нотного запису через цілісне охоплення «звукової картини» – групування (озвучування) нот на рівні інтервалів, акордів, невеликих мелодичних побудов, тобто читання тексту з переважанням слухового процесу охоплення елементів музичної мови |
| Структурне читання  Спрощення фактури  Гра «на сліпо»,  не дивлячись на руки  Мисленнєве випередження | Утримування цілісних структур, значних синтаксичних одиниць нотного тексту – фраз, речень, повторних побудов різноманітних масштабів, тобто читання тексту з переважанням структурно-синтаксичного та інтонаційно-образного сприйняття логіки музичної мови  Полегшення фактури фортепіанного викладу, що не порушує відтворення функціонального баса та мелодичної лінії  Орієнтація на клавіатурі без допомоги прямого (центрального) зору; огляд великої частини нотного аркуша в умовах бокового (периферичного) зору; цей прийом удосконалює аплікатурну техніку та прискорює слухо-рухову реакцію на нотні знаки; основа для зчитування нот, що випереджає виконання  «Забігання очима вперед» виконуваного фрагмента тексту та запам’ятовування («фотографування») його; примусове читання наступного фрагмента за допомогою прикривання аркушем заграного відрізка тексту; веде до зорово-слухо-моторного випередження виконання. Коли уявне відтворення музики випереджає реальну гру, руки виконують те, що підказує слух; забезпечує короткочасне запам’ятовування наступного фрагмента, рухову готовність та безупинність виконання, полегшує смислову здогадку про найближче продовження |

Отже, розпізнавання носіїв змісту музичного тексту забезпечується цілим рядом прийомів швидкого читання. Стисло прокоментуємо ці прийоми.

***Попереднє прочитання музичного тексту очима.*** Перед тим, як читати музику безпосередньо за інструментом, слід по можливості ознайомитися з нею шляхом мисленнєвого прочитання, програвання *у думці*. Ще Р. Шуман радив молодим музикантам: «Якщо тобі пропонують заграти з нот незнайомий твір, то спочатку пробіжи його очима» [8].

Побіжний перегляд нового твору (при відсутності реальних ігрових рухів) дозволяє виконавцю повністю зосередитись на змісті музики, її формі, побудові, інтонаційних, ритмічних та гармонічних властивостях. Прочитання нотного тексту «про себе» формує відповідні внутрішньослухові музичні уявлення, які надалі служитимуть надійною опорою в процесі гри.

***Відносне та узагальнене читання*** музичного тексту полягає в орієнтації під час гри на графічні лінії нотного запису, на контурні обриси нотних структур. Охоплення з першого погляду загальної конфігурації мелодичних малюнків, їх траєкторії в звуковому просторі, впізнавання в тексті типових зворотів музичного мовлення та стандартних формул фортепіанної фактури позбавляє від необхідності розшифровувати кожен звук на нотному стані.

Уміння спиратися в разі потреби на стандартну інструментальну фігурацію веде до розвантаження уваги виконавця, в результаті чого отримується реальний виграш у швидкості та, головне, якості прочитання твору.

***Смислове групування нот та структурне читання.*** Зусилля музиканта при виконанні незнайомого твору мають бути спрямовані в першу чергу на розпізнання та відтворення більш-менш інтонаційно закінчених, структурно завершених музичних думок.

Надати процесу читання осмисленості, внутрішньої логіки та образно-емоційного забарвлення може тільки така гра, в якій звуки організовані за правилами музичного синтаксису у вигляді мотивів, фраз, речень тощо.

***Прийом спрощення фактури*** не тільки прискорює гру з нот, тут він є важливим показником осмисленого читання музики. Читання-гра нового та доволі складного твору допускає полегшення фактури фортепіанного викладу, не вимагає пунктуального відтворення на клавіатурі кожного знаку нотного тексту. Принцип, якого дотримуються в цій ситуації кваліфіковані музиканти, такий: мінімум нот – максимум музики.

Текстуальним скороченням та полегшенням підлягають, у першу чергу, фонові гармонічні побудови (фігураційні орнаменти, акордові комплекси і т. д.). Проте, мелодичні малюнки та баси вимагають особливо уважного ставлення.

***Прийом мисленнєвого випередження***, «забігання очима вперед» забезпечує правильне протікання процесу читання, зв’язне програвання та образне сприйняття музичного тексту.

Надзвичайною здібністю уявного випередження при читанні музики відрізнявся Ф. Ліст, котрий, виконуючи незнайомий твір, «забігав очима вперед» щонайменше на вісім тактів.

Величина текстового об’єму, який у процесі читання наперед охоплюється виконавцем, багато в чому залежить від ясності та конкретності його внутрішньослухових уявлень.

«Розвідка очима» наступного уривка тексту дає випереджене уявне відтворення музики, що у свою чергу активізує рухову готовність виконавця та уможливлює безупинність гри.

***Гра «на сліпо», не дивлячись на руки*** – виключно важливе вміння при читанні музики з нот. Прийом пов’язаний з умовою невідривності погляду виконавця від нотного тексту під час читання, що забезпечує плавне, зв’язне, логічне розгортання звукової «дії».

**Методи розвитку піаністичних навиків читання музики** **з нот**

Оволодіння практичними навиками читання музики з нот в класі фортепіано має безпосередній зв’язок з проблемою розвитку комплексу музичних здібностей студента. Тому виховання та самовиховання навиків читання нотного тексту в процесі фортепіанної підготовки студентів-музикантів відіграє подвійну роль.

Перелік недоліків, що негативно впливають на якість читання нотного запису очолює небажання студента виховувати в собі здатність до тривалої концентрації уваги під час гри. Окрім невміння зосередитися при читанні музичного твору з нот у студентів-музикантів можуть виявитися такі недоліки:

1) погане орієнтування в тексті внаслідок слабких теоретичних знань та поверхового засвоєння основ музичної грамоти;

2) відсутність технічних базових навиків піаніста-початківця і, як наслідок, застосування нераціональної аплікатури під час гри;

3) невміння передбачити розвиток музичної думки внаслідок обмежених знань елементарного «інтонаційного словника» музичної мови;

4) брак ритмічної дисципліни;

5) погане знання музичної термінології;

6) бездумна, неемоційна, художньо невиразна гра.

Останній пункт у переліку виконавських дефектів при читанні з нот можна розглядати і як наслідок, і як причину всіх вказаних недоліків. Адже саме момент переживання нової музичної інформації відіграє першорядну роль у швидкому знаходженні потрібних виконавських рухів при читанні з аркуша.

Емоційно-образне сприйняття музичного твору активізує процес ознайомлення з ним вже на першому етапі читання без інструмента.

Практика показує, що емоційно заряджене уявне охоплення музичного тексту значно полегшує його наступне читання за інструментом, помітно зменшує кількість помилок та ігрових похибок, виконання стає вільнішим, впевненішим, художньо переконливим.

***Методи розвитку внутрішньослухового компонента читання музики з нот*:**

1. Прослуховування маловідомих творів у чужому виконанні (або в записі) при одночасному прочитанні відповідних нотних текстів.
2. Освоєння музичного матеріалу, проникнення в його виражальну сутність шляхом уявного програвання нотного тексту, виконання «про себе» за принципом «бачу – чую – переживаю».
3. Програвання музичного твору методом «пунктиру» – одну фразу «вголос» (реально), другу «про себе» (уявно), зберігаючи водночас відчуття безперервності, зв’язності руху звукового потоку.
4. Беззвучна гра на клавіатурі інструмента (ігрова дія при цьому локалізується в слуховій свідомості граючого – «в думці»; пальці, здійснюючи ледь помітні, «зачаткові рухи», злегка торкаються клавіатури).

Удосконалення слухових механізмів читання музики з аркуша, зорієнтоване на формування цілісного уявлення про твір, безпосередньо пов’язане з розвитком навиків структурного читання, основу якого становить інтонаційно-мелодичне мислення (мислення фразою).

***Методи розвитку мелодичного компонента читання музики з нот*** спрямовані, передусім, на подолання характерного для малодосвідчених музикантів читання-гри «по складах», механічного крокування від звуку до звуку і т. д. Виховання відчуття інтонаційно-мелодичного цілого музичної фрази, речення, твору загалом та формування навиків зв’язної, осмисленої передачі музичної думки здійснюється шляхом залучення вокального та комунікативно-мовленнєвого досвіду студента-музиканта.

*Комунікативно-мовленнєвий підхід* при читанні з аркуша передбачає такі методи «обробки» інтонаційно-мелодичних параметрів твору:

1. Активне включення внутрішнього інтонування на всіх етапах читання музичного тексту.
2. Використання досвіду вокально-мовленнєвого інтонування та фразування.
3. Проведення аналогій із синтаксисом словесного (вербального) мовлення у процесі піаністичного «ліплення» фрази.
4. Виявлення внутрішньої енергії фрази, що обумовлює її «конфігурацію» – початок, підйом, кульмінацію, спад.
5. Визначення кульмінаційних вершин та їх співвідношення між собою.
6. Виявлення емоційно-смислової ролі цезур.

Методи, пов’язані з використанням *рухового досвіду* та здатності зорової оцінки простору:

1. Аналіз графічного зображення мелодичного малюнку.
2. Охоплення просторової траєкторії руху та осмислення пластичних властивостей, що характеризують тип руху мелодики (плавність або стрибки, зигзаги, раптові повороти тощо).
3. Підключення образів ігрових рухів як виражальних дій.

***Методи розвитку ритмічного компонента читання музики з нот***. Сприйняття ритмічних і звуковисотних уявлень у знайомій музиці тісно взаємопов’язані, що особливо добре відчувається при підбиранні музики на слух. Однак при читанні з нот ритмічні розшифрування, як правило, утруднюються, іноді «затемнюються» звуковисотною стороною. Правильна ритмічна організація процесу читання музики з нот повинна ґрунтуватися, насамперед, на відчутті безперервності руху уявної рівномірної пульсації.

Тому, ще до моменту взяття на клавіатурі перших звуків, потрібно налаштуватися на належний пульс або «відчути себе в потрібному ритмічному середовищі» форми (Г. Г. Нейгауз). Отже, перед читанням нот необхідно в думці впорядкувати весь музичний матеріал, різний за своїми тривалостями, у відповідну (дво-, три- чи чотиридольну) метричну систему. При цьому треба знайти сильні долі в побудові фрази, проспівати («про себе» чи вголос) весь епізод, особливо ритмічно неясний, з одночасним диригуванням або з простукуванням вибраною одиницею пульсації.

***Методи розвитку рухово-моторного компонента читання музики з нот*** спрямовані на формування вірно налагоджених зорово-слухо-клавіатурних зв’язків та мають на меті, передусім, виховання доброго *відчуття клавіатури*.

Неспроможність музиканта на дотик орієнтуватися у клавіатурній «топографії» фортепіано призводить до того, що, відшукуючи пальцями потрібні комбінації та звукосполучення, він змушений щомиті звертати свій погляд на руки і на клавіші.

Метушливі кивки головою (зверху вниз і назад) спричиняють втрату зорово-слухового контролю над виконуваним фрагментом тексту. Звідси – затримки, зупинки, різного роду «ігровий брак».

Подолати ці недоліки допомагає засвоєння «графічного» та «сліпого» методів гри з нот. Такі методи ґрунтуються, насамперед, на доброму відчутті п’ятипальцьової-п’ятиклавішної позиції в різних поєднаннях двох пальців. Отже, важливо 1) добитися безпомилкової орієнтації на п’яти клавішах без перевірки зором та 2) засвоїти аплікатурні норми п’ятипальцьової позиції (через палець – терція, через два пальці – кварта, крайні пальці – квінта, суміжні пальці – секунда).

Основою «графічного» методу є також впізнавання з першого погляду інтервалу, написаного в нотах. Для цього інтервали групуються за подібністю написання: у терціях, квінтах і септімах обидві ноти лежать тільки на полях або тільки на лінійках, а у секундах, квартах, секстах і октавах одна нота лежить на полі, інша – на лінійці.

Після аналізу запису інтервалів треба навчитися грати відповідний інтервал «на сліпо», не дивлячись на клавіатуру, позиційною аплікатурою. Засвоєнню «сліпого» методу допомагає також програвання раніше вивченої п’єси, не дивлячись на клавіатуру.

Формування рухово-моторних навиків читання музики з листа має безпосередній зв’язок з освоєнням прийомів смислового групування нот, узагальненого та структурного читання. Усі ці прийоми об’єднує поняття ***комплексного сприйняття тексту***, одним з елементів якого є так звані групові уявлення (тобто мислення групами нот – мотивами, фразами, реченнями тощо).

Для розвитку піаністичної техніки швидкого читання, пов’язаної з навиками комплексного сприйняття тексту, корисно виконувати вправи на чергування різних акордових послідовностей. Такі вправи слід грати в різних темпах, а для розвитку ***ладогармонічного компонента читання музики з нот*** – в різних тональностях та, зокрема, у хроматичній послідовності.

Отже, ми розглянули деякі шляхи розвитку піаністичних навиків швидкого читання музичного твору. Запропоновані методи, при систематичних заняттях у вказаному напрямку, сприятимуть удосконаленню аплікатурної техніки читання та дозволять суттєво полегшити вирішення більш складних технічних завдань.

Читання з нот дозволяє студенту-музиканту за короткий час отримати максимум інформації про твір, здійснити емоціональне дешифрування нотного тексту, отримати цілісне, узагальнене уявлення про твір, його образно-поетичний зміст. Читання з нот активізує процес розвитку музичної свідомості, сприяє розвитку внутрішньослухового сприйняття нотного запису, допомагає оволодіти навиками швидкої орієнтації в незнайомому творі та сприяє тим самим повноцінній його реалізації на інструменті.

Знання основних принципів читання музики з аркуша, свідоме оволодіння спеціальними прийомами та піаністичними навиками швидкого читання суттєво допоможуть вирішенню завдань навчання та самонавчання кваліфікованому читанню нотних текстів. Це у свою чергу сприятиме збагаченню індивідуального досвіду самостійної роботи студентів, формуванню в них професійних навиків якісного читання та розбору музичних творів, розширенню горизонтів художньо-образного мислення на шляху пізнання невідомого світу музики.

### Література

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. М. : Педагогика, 1987. 344 с.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Музгиз, 1961. 184 с.
4. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М. : Музыка, 1977. 128 с.
5. Ражников В. Резервы музыкальной педагогики. М. : Знание, 1980. 96 с.
6. Теплов Б. М. Избранные труды: В 2-х т. М. : Педагогика, 1985. Т. 1. 328 с.
7. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л. : Музыка, 1986. 128 с.
8. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. Альбом для юношества. М. : Музыка, 1972. С. 5–7.

УДК 371.124:7.071.2

***КОРЧАГІНА Г.С.***

**ЧИТАННЯ З ЛИСТА ЯК ФАКТОР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО РОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Сучасна освіта передбачає зміщення акценту у визначенні цілей із засвоєння знань учнями на розвиток їхньої особистості, на підготовку особистості, яка здатна до саморозвитку, володіє нестандартним мисленням, виявляє готовність до життєдіяльності в умовах соціальних змін. Це особливо актуально для майбутнього вчителя музичного мистецтва у зв’язку з багатогранністю його діяльності, що поєднує організаторську, педагогічну, виконавську, художньо-творчу й зумовлює потребу у фахівцях музичного профілю, які мають високий рівень професіоналізму. Саме тому виникає потреба у пошуку дієвих засобів творчого й інтелектуального розвитку педагога-музиканта. Значну роль у цьому відіграє специфічне вміння читати ноти з листа, оскільки вчитель музики у школі поставлений перед необхідністю багато грати по нотах, часто без попередньої підготовки.

Розробкою проблеми читання нот з листа займалося багато найвизначніших педагогів-піаністів і музикантів. Вислови з цієї теми можна зустріти в методичних посібниках і трактатах, починаючи з XVI – XVIII століть (Ф. Бах, Ф. Куперен, Д. Тюрк) і до теоретичних і методичних робіт ХХ – ХХІ століть (О. Алексєєв, П. Бережанський, М. Лерман, Б. Міліч, В. Островська, І. Серебровський, М. Фейгін, Г. Ципін, К. Цатурян та ін.).

У працях з музичної педагогіки (Т. Беркман, Ф. Брянська, Р. Верхолаз, І. Гейнріхс, Л. Горелашвілі, Л. Готліб, А. Готсдінер, Е. Давидова, З. Йонова, Т. Захарченко, О. Кузнецова, М. Мойсеєва, В. Подольська, М. Савельєва, Т. Стрельцова, Є. Тимакін) розглянуті питання читання з листа нотного тексту та підкреслено, що гра з листа як дія – це відтворення звукового образу, який виникає у свідомості виконавця, коли він читає нотний текст (Ф. Брянська); це мистецтво, великий дар для кожного музиканта (В. Подольська); це основа навчальної роботи зі студентами (М. Савельєва); одна з найскладніших форм читання нотного тексту загалом (М. Мойсеєва); вид діяльності, що відкриває можливості для всебічного і широкого ознайомлення з музичною літературою (Т. Захарченко); це один з різновидів переробки інформації людиною в ситуації дефіциту часу (Л. Горелашвілі, А. Готсдінер); процес установлення і закріплення зв’язків між сприйняттям нотних знаків і уявленням про відповідні звуковисотні та ритмічні відносини, а також відтворення звуків відповідно до слухових уявлень (І. Гейнріхс, К. Цатурян, Г. Ципін); проблема навчання гри з листа на основі активізації цілісного процесу сприйняття й озвучування нотного тексту (Т. Карачарова); питання формування навичок читання з листа хорових партитур у студентів вищих навчальних (Д. Слободніченко).

П. Котов наголошує на вмінні транспонувати з листа, що є необхідним для кожного музиканта. Він підкреслює, що спеціальні вправи з транспозиції є одним з найдієвіших чинників для розвитку музичного слуху і музичного мислення, для набуття техніки гри на інструменті [1].

Т. Захарченко акцентує увагу на тому, що на процес формування навичок читання нот з листа впливають уміння порівнювати, аналізувати, узагальнювати, виявляти взаємозв’язок між окремими елементами, вміння проникати в задум, осмислювати гармонічні співвідношення, виявляти тональний план тощо [Там само].

Т. Стрельцова, Б. Франкенштейн і Д. Слободніченко підкреслюють, що необхідно навчати студентів вільного, продуманого художнього виконання з листа різних видів партитур. Майбутні професіонали, на їхню думку, повинні під час першого, але досить уважного перегляду нотного тексту бачити різні елементи фактури, вміти миттєво сприймати й оцінювати логіку гармонічного, тембрового і ритмічного змісту музичного твору [2].

Г. Ципін вважає, що читання з листа позитивно впливає на процеси становлення й розвитку музичної свідомості, на поглиблення, збагачення музичного мислення [1].

Проте питання впливу читання нот з листа на формування інтелектуально-творчих умінь майбутніх учителів музичного мистецтва до цього часу залишається недостатньо розкритим. Саме тому метою нашої статті є визначення впливу читання нот з листа на інтелектуально-творчий розвиток майбутніх учителів музичного мистецтва. У зв’язку із цим нами визначені такі завдання: 1) розглянути сутність поняття «читання з листа»; 2) проаналізувати зв’язок читання з листа з інтелектуально-творчим розвитком майбутніх учителів музичного мистецтва.

У словнику музичних термінів читання з листа (італ. a prima vista) – виконання музикантом на інструменті або голосом незнайомого йому твору за його нотним записом без попереднього розучування, у темпі і з виразними відтінками, які за можливості відповідають побажанням автора і змісту музики. Разом з навичками читання нот вимагає швидкого осягнення авторського задуму, інтуїтивного охоплення цілого до ознайомлення з повним нотним текстом твору [3, с. 574].

Через свою специфічність уміння читати ноти з листа для майбутнього фахівця в галузі музичного мистецтва є базовим умінням, оскільки майбутній учитель музичного мистецтва опановує відразу три спеціальності – гра на інструменті, диригування хором і спів. В обов’язки вчителя музики в загальноосвітній школі входять уміння виконувати інструментальні та вокальні твори української, російської, радянської, зарубіжної фортепіанної літератури; акомпанувати солісту, хору, ансамблю, інструменталісту, транспонувати, об’єднувати акомпанемент з партією соліста чи хору. Отже, виконавська підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва повинна бути на високому професійному рівні. У свою чергу, вона неможлива без музично-історичних і теоретичних знань, без уміння розкрити художній образ твору на основі точного прочитання нотного тексту і власного виконавського досвіду.

Розвиток інтелектуально-творчих умінь і якостей здійснюється у процесі навчальної діяльності, під час оволодіння відповідними знаннями, звідси – значення читання з листа, оволодіння яким відкриває для майбутніх учителів сприятливі можливості для всебічного та широкого ознайомлення з музичною літературою, для розвитку не тільки внутрішнього слуху, образного уявлення, але й музичної свідомості, розумових аналітичних умінь.

У процесі читання нот з листа з усією повнотою і виразністю виявляють себе такі основні дидактичні принципи розвивального навчання:

1. Збільшення обсягу використовуваного навчально-педагогічного матеріалу, що сприяє різнобічному розвитку учнів за рахунок звернення до роботи над широким за охопленням і різноманітним за характером художнім репертуаром.

2. Прискорення темпів проходження визначеної частини навчального матеріалу, що також націлено на розширення професійного світогляду, його максимальний розвиток через розмаїтість студійованого музичного матеріалу.

3. Збільшення міри теоретичної ємкості занять музичним виконавством зумовлює необхідність усебічно вдосконалюватися, щоб у результаті такого розвитку отримати більш універсальні, а не вузькопрофільні знання.

4. Необхідність такого опрацювання матеріалу, під час якого максимально повно виявилися б самостійність і творча ініціатива учнів [4, с. 143].

Однією зі сприятливих умов, що створюється в процесі читання з листа, є ознайомлення з новою музикою – процес, який завжди має особливо яскраве, привабливе забарвлення [1, с. 146]. Емоції людини виявляються в усіх видах людської діяльності й особливо в художній творчості. Наявність емоційних явищ у процесі пізнання підкреслювали ще давньогрецькі філософи (Платон, Арістотель). Сучасна психологія відводить важливе місце емоційним процесам у механізмах розумової діяльності, вважаючи, що ці процеси не тільки супроводжують розумову діяльність, активізують чи стримують її розвиток, але є фундаментом активного функціонування сприйняття, розуміння, осмислення, уваги, пам’яті, уявлення. Ряд дослідників установив, що позитивні емоції підвищують продуктивність когнітивних процесів, зокрема таких, як мислення, запам’ятовування, категоризація, сприяють креативному підходу до вирішення різного роду проблем [5, с. 264].

Таким чином, заняття читанням з листа важливе не тільки як засіб розширення репертуарного світогляду або накопичення музичнотеоретичних і музично-історичних відомостей, а також як поглиблення, збагачення, поліпшення самих процесів музичного мислення. Читання музики з листа має всі підстави стати одним з головних і спеціальних засобів практичного досягнення музичного й інтелектуального розвитку.

**Список використаної літератури**

1. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. М. : Просвещение, 1984. 174 с.

2. Слободніченко Д. О. Формування навичок читання з листа хорових партитур у студентів вищих навчальних : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання (музика та музичне виховання)». К., 2008. 20 с.

3. Энциклопедический музыкальный словарь. М. : Советская энциклопедия, 1966. 595 с.

4. Психология музыкальной деятельности : Теория и практика : учебное пособие / под ред. Г. М. Цыпина. М. : Академия, 2003. 340 с.

5. Изард К. Э. Психология эмоций. СПб : Питер, 2008. 464 с.