

**ДНІПРОПЕТРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ ім. М. ГЛІНКИ**

**Кафедра “Фортепіано”**

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ  
З ДИСЦИПЛІНИ “ФОРТЕПІАНО”**

**рівень вищої освіти перший  
ступінь вищої освіти “Бакалавр”  
галузь знань 02 “Культура і мистецтво”  
спеціальність 025 “Музичне мистецтво”**

**Розробники:  
викладачі кафедри “Фортепіано”**

**Дніпро - 2020**

## **УДК 780.7**

Методичні рекомендації з дисципліни “Фортепіано” для здобувачів фахової вищої освіти ступеню “Бакалавр” за спеціальністю 025 “Музичне мистецтво”.

**Розробники:** Жукова О.М., Капітонова В.Є., Денисова Л.О., Должикова В.В. - викладачі з дисципліни “Фортепіано” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро)

Розглянуто та Затверджено вченою радою Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
Протокол № 4 від 18 листопада 2019 року

**Рецензент:** Лисенко Яніна Олегівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри “Фортепіано”, декан музичного факультету Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

До методичних рекомендацій увійшли роботи викладачів академії музики ім. М. Глінки з дисципліни “Фортепіано” для здобувачів фахової вищої освіти ступеню “Бакалавр” з метою надання методичної допомоги та підвищення ефективності індивідуальних та самостійних занять.

**УДК 780.7**

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2020 рік

## ЗМІСТ

<b>Передмова .....</b>	<b>4</b>
 <b>Денисова Л. О.</b>	
<b>Зцілення музикою (музикотерапія) .....</b>	<b>5</b>
 <b>Должикова В. В.</b>	
<b>Використання нових методик у формуванні навичок читання нот з листа з дисципліни “Фортепіано” .....</b>	<b>23</b>
 <b>Жукова О. М.</b>	
<b>Специфіка роботи зі здобувачами спеціалізації “Оркестрові духові та ударні інструменти” з дисципліни “Фортепіано” .....</b>	<b>42</b>
 <b>Капітонова В. Є.</b>	
<b>Практичні рекомендації до самостійної роботи здобувачів по читанню нот з листа .....</b>	<b>55</b>

## Передмова.

Процес викладання дисципліни “Фортепіано” у системі вищої професійної музичної освіти ступеню “Бакалавр” в контексті пошуку нових форм та методів роботи зі здобувачами, надання їм методичної допомоги та підвищення ефективності індивідуальних та самостійних занять - є актуальним і вимагає постійного удосконалення.

Проблема підготовки музиканта-фахівця одна з найскладніших у музичній педагогіці, а дисципліна “Фортепіано” - є спільним базовим підґрунтям для усіх виконавських спеціалізацій та спеціалізації “хорове диригування”.

Володіння інструментом фортепіано є важливим компонентом навчання у вищих професійних музичних закладах. Можливість відтворювати багатоголосну музику на фортепіано у якості соліста, акомпаніатора чи ансамбліста допомагає здобувачам різних спеціалізацій знайомитись з широким колом музичних творів різних епох та стилів, значно розширити музичний світогляд, розуміти музичну мову.

Коло тем, що розглядається у методичних рекомендаціях, охоплює різні компоненти фортепіанної підготовки майбутніх фахівців. Автори ставлять своїм завданням якомога глибше вникнути у зміст і структуру навчального процесу з дисципліни “Фортепіано”.

Використання музики з метою терапії, її вплив на різні людські органи та психофізіологічні реакції людини розглянуто у роботі викладача Денисової Л.О.

Аналіз нових методик у формуванні навичок читання нот з листа у здобувачів усіх спеціалізацій, які володіють фортепіано, висвітлено у матеріалах викладача Должикової В. В.

Специфіка роботи зі здобувачами спеціалізації “Оркестрові духові та ударні інструменти” викладено у методичній розробці викладача Жукової О. М.

Практичні рекомендації до самостійної роботи здобувачів по читанню нот з листа представлені викладачем Капітонової В. Є.

Отже, засвоєння дисципліни “Фортепіано” в програмі вищого професійного музичного навчального закладу - Академії музики - забезпечує актуалізацію та інтеграцію різних професійних знань, комплексний розвиток практичних вмінь та навичок, необхідних для удосконалення розвитку майбутніх фахівців.

Денисова Л. О.

## Зцілення музикою (музикотерапія).

### Вступ.

Насамперед поговоримо про силу музики та її позитивний вплив на людину.

Ніщо так не заспокоює душу людини, як дотик до світу прекрасного: живої природи і мистецтва. Злиття природи і мистецтва створює вражаючий ефект життєдайної сили. Ця сила наповнює людину, і змушує сліпого - грати на музичних інструментах, глухого - чути і складати божественну мелодію, немічного - долати відчай, боротись з недугою і перемагати, слабкого - робить сильним, втомленого - бадьорим. І сила ця в Музиці. Музика звучить і в шумі водоспадів, і в шелесті листя, і в співі птахів. Музикою наповнені трави, що тягнуться до сонця. Музика - єдина мова планети. Вона охоплює усі століття і епохи, усі раси, релігії, національності і є загальнозрозумілою.

Людству давно відомо про потенціал, закладений у музиці; про різні психофізіологічні реакції, що виникають у людей під її впливом. У давнину виділяли три напрямки впливу музики на людину:

- на духовну сутність;
- на інтелект;
- на фізичне тіло.

Використання музики з метою терапії має давню історію. Кельтські жерці (друїди) стародавньої Британії надавали музиці настільки велике значення, що в їх Ордені була встановлена спеціальна категорія - барди, які займались вивченням і розповсюдженням музики. Вони мали поняття про кольорові відтінки музики; про інструменти, які дозволяють впливати на почуття; про те, як створити інструмент, здатний зцілити або заподіяти шкоду.

У античній міфології містяться численні образи і уявлення, у яких музика усвідомлюється і переживається, як явище магічного характеру.

Бог Світла, златокудрий Аполлон (покровитель художників, поетів, співаків, музикантів) з срібним луком за плечима і з кіфарою у руках (музичний інструмент античної Греції) проносився над морською безоднею, над горами, ущелинами і

таврував стрілами злих ворогів в образах чудовиськ та, доторкаючись до золотих струн кіфари, співав урочисту, переможну пісню. Аполлон виростив двох синів - Ескулапа, який, опанувавши лікарське мистецтво, став богом-цілителем і Орфея - співака і музиканта. Орфей своїм співом не тільки пом'якшував характер людей, але й приборкував диких звірів і птахів (алегорія людських пристрастей).

У епосі про Одиссея сказано, що від музики і співу рана Одиссея припинила кровоточити, а давньогрецький герой Ахілл втихомирював напади своєї люті співом та грою на лірі. Ліра вважалась символом людської конституції: корпус інструменту представляв фізичне тіло, струни - нерви, а музикант - дух.

Піфагор створив вчення про музику сфер і музичний звукоряд, в якому кожній планеті відповідала певна нота і поклав початок музичній психотерапії, як засобу виховання і лікування душі і тіла. Він починав і закінчував свій день співом: вранці для того, щоб очистити розум від сну і підвищити активність для денного життя, а ввечері - для заспокоєння і налаштування на відпочинок. Граючи свої спеціальні композиції, він лікував багато хвороб душі і тіла.

Авіценна теж застосовував музику для лікування і стверджував про зв'язок музики з пульсом людини.

Античні мислителі розглядали музику як найважливіший засіб впливу на моральний світ людини, як на засіб виправлення і виховання характерів, створення певної психологічної налаштованості особистості.

У Стародавній Спарті воїни йшли у бій під звуки авлосів - дерев'яних духових інструментів.

Давньокитайські лікарі вважали, що музикою можнавилікувати будь-які хвороби, і навіть виписували «музичні рецепти» для впливу на той чи інший орган.

О. В. Суворов подібний вплив музики визначив так: «Музика подвоює, потроює сили армії». Марш, бадьора ритмічна музика, барабанний дріб і звуки труби змушують забути втому, підвищують м'язову працездатність.

Історії відомі випадки, коли музика творила справжні дива. Епідемія швидко припинялась там, де владі удавалось вчасно закликати музикантів, що грали повільну, заспокійливу музику.

У Голландії, західній Німеччині (XIV-XV ст.) та у Італії (XVI-XVII ст.) масові психічні епідемії охопили населення. Тисячі людей впадали в глибоке заціпеніння, застигали нерухомі, переставали їсти і пити. Всі вони були одержимі переконанням, що укушені отруйним павуком - тарантулом. Хворих тарантізмом із хворобливого стану виводила особлива танцювальна мелодія, яка починалась з дуже повільного темпу і поступово прискорювалась до шаленого танцю.

У середньовіччі під час епідемії чуми у містах, не перестаючи, дзвонили у дзвони. Вчені встановили, що активність мікробів, що «наслухались» дзвону і церковної музики, падає на 40%. У Китаї, Індії, Єгипті, Персії лікарі і жерці, філософи і музиканти використовували звуки музики для лікування.

Треба підкреслити, що у Росії музикотерапію Мінздрав визнав офіційним методом лікування з 2003 року. Музикотерапія стає визнаною наукою у світі. Більш того, у цілому ряді західних ВНЗ сьогодні готують професійних лікарів, що лікують музикою. Росія також взяла цей метод на озброєння. При Музичній академії ім. Гнесіних створено відділення музикальної реабілітації. Відділення музикотерапії та реабілітації успішно працює і в Російській академії медичних наук. Педагогам-музикантам необхідно йти в ногу з актуальними тенденціями в науці. Музична терапія разом з арт-терапією, тобто терапією засобами образотворчого мистецтва, може стати ефективним методом лікування неврозів, які сьогодні вражають студентів, як в процесі отримання освіти, так і в сучасному житті в цілому.

Культуру якої б країни ми не взяли - скрізь можна знайти відомості про застосування звуків музики для лікування та її використання для нормалізації душевного стану людей. Музика підсилює будь-яку радість, заспокоює будь-яку печаль, виганяє хвороби, пом'якшує будь-який біль.

Музикотерапія.

Актуальність цієї теми має призвести до використання досвіду наших закордонних колег і спеціалістів з України. Починаючи з 50-х років ХХ століття у різних країнах світу були створені центри музикотерапії, які успішно працюють дотепер.

Фахівці вважають, що хворий орган, завдяки впливу гармонійних звуків, здатний самотійно вертатись до свого початкового здорового стану.

Доктор Джейк Брайт (Філадельфія, США) використовував для лікування пацієнтів музичну терапію. Він визначав поліпшення у стані пацієнтів з ішемічною хворобою серця, за рахунок зниження артеріального тиску і серцевого ритму.

Американський лікар Гордон Шоу, який багато років вивчав вплив музики, казав, що вібрація звуків змушує клітини організму резонувати. Звукові хвилі впливають на центральну нервову систему, стимулюючи її до вироблення біологічно активних речовин, що регулюють роботу органів і систем організму. Вплив музики залежить від її темпу, ритму, мелодії і т. ін.

Що стосується вітчизняної медицини, то ще у 1913 році видатний психоневролог академік В. М. Бехтерев організував Комітет з вивчення виховної і лікувальної дії музики. Він вважав, що музика позитивно впливає на дихання, кровообіг, усуває втому і додає фізичну бадьорість; неодноразово підкреслював важливу роль колискових пісень для повноцінного розвитку маленької дитини.

Кілька років тому доктор М. Л. Лазарєв почав використовувати музику для оздоровлення вагітних жінок і їх майбутніх дітей у своєму центрі відновлення.

Музичну терапію широко застосовують у багатьох країнах світу для лікування і профілактики широкого спектру порушень, зокрема: відхилення у розвитку, емоційна нестабільність, поведінкові порушення, сенсорний дефіцит, спинномозкові травми, психосоматичні захворювання, внутрішні хвороби, психічні відхилення, аутизм.

Музикотерапія — це метод психотерапії, заснований на емоційному сприйнятті музики. Музикотерапія в перекладі з греко-латинської означає «зцілення музикою». Залежно від мелодії, її ритмічної основи і виконання музика може надавати найрізноманітніші ефекти - від індивідуального відчуття внутрішньої гармонії і духовного очищення до некерованої агресивної поведінки великих людських мас. Її можна використовувати для впливу на почуття людини.

Про здатність музики впливати на фізичний стан людини та її настрій вчені знали здавна. Вони і дотепер використовують ці її властивості. Наприклад, у



торгових мережах, коли треба, щоб потік людей рухався швидше, ставлять динамічну музику, а коли людей мало, включають спокійну, щоб клієнти затримались у них довше.

Справа у тому, що звуки музики - це фізичне явище, в якому роль відіграють довжина хвилі і частота її коливань. Співзвуччя з декількох звуків створює певні акорди, які можуть благотворно впливати на головний мозок і відповідати довжині хвилі його власних імпульсів.

Перевагами музикотерапії є:

- абсолютна нешкідливість;
- легкість і простота застосування;
- можливість контролю;
- зменшення необхідності застосування інших лікувальних методик, більш навантажувальних і займаючих більше часу;

В основі музикотерапії закладено кілька видів впливу.

1. Психоестетичний - виникають позитивні асоціації, вибудовується образний ряд.
2. Фізіологічний - за допомогою музики налагоджуються окремі функції організму.
3. Вібраційний - звуки активізують різні біохімічні процеси на клітинному рівні.

За допомогою спеціально організованих за законами композиції звуко-сполучень музика, організована за законами психофізіологічного впливу, може успішно відбивати і передавати:

- найрізноманітніші настрої - радість, веселощі, бадьорість, смуток, ніжність, впевненість, тривогу;
- інтелектуальний і вольовий процеси - рішучість, енергійність, стриманість, інертність, безвольність, легковажність, серйозність;
- узагальнені властивості явищ дійсності - силу, легкість, тривалість, спрямованість, широту;

- найрізноманітніші характеристики руху - швидкі, помірні, повільні, мляві, пружні, рвучкі, незграбні.

Ми живемо у складний час, коли практично вся екологія отруєна. Дихаємо вихлопними газами, п'ємо хлоровану воду, їмо модифіковані продукти. В першу чергу страждають найменш захищені — літні люди та діти.

Сьогодні у 70% дітей визначається функціональна незрілість структур головного мозку. В першу чергу тих його відділів (базально-лобових), які розташовані у глибині мозку і першими приймають інформацію зовні. Якщо їх тонус знижений, то «напівсплять» і відділи мозкової кори, що забезпечують зберігання і переробку інформації - слухової, зорової, дихальної.

Як допомогти своїм дітям? Існують прийоми у нейропсихології, які здатні прискорити дозрівання даних розділів мозку. І один з них - навчання гри на музичних інструментах.

Медики вважають, що гра на музичному інструменті забезпечує одночасну і різну роботу не тільки обох рук, а й кожного пальця окремо, що в свою чергу змушує енергійно працювати обидві півкулі головного мозку відразу. Лікарі-психотерапевти підкреслюють:

- кларнет позитивно впливає на систему кровообігу;
- скрипка лікує душу, допомагає вийти на шлях самопізнання, збуджує в душі співчуття, готовність до самопожертви. Гра на скрипці розвиває пам'ять і креативність мислення (хобі літературного образу Шерлока Холмса з його вражаючими дедуктивними здібностями - це гра на скрипці);
- орган упорядковує розум, гармонізує енергопотік хребта; його називають провідником енергії «космос - земля - космос»;
- фортепіано очищає щитовидну залозу. Гра на фортепіано має загальнозміцнювальну дію та подовжує тривалість життя; допомагає при депресії. Швейцарські медики рекомендують практику гри на фортепіано не тільки юним даруванням, а й людям у більш зрілому віці, бо це допомагає навіть у старості зберегти впевнену ходу, координацію рухів;
- барабан відновлює ритм серця, упорядковує систему кровообігу;

- флейта очищає і розширює легені;
- арфа гармонізує роботу серця;
- віолончель благотворно діє на нирки;
- цимбали «врівноважують» печінку;
- баян і акордеон активізують роботу черевної порожнини;
- саксофон (самий «сексуальний» інструмент) активізує сексуальну енергію;
- гітара благотворно впливає на розвиток мовлення, дикції, лікує мовні

розлади. Помічено, що люди, які володіють грою на гітарі, чарівні і дуже товариські. Цьому спостереженню є пояснення - на кінчиках пальців знаходяться рецептори і акупунктурні крапки, пов'язані з відділами головного мозку, які відповідають за мовні функції. Відомі випадки, коли гра на гітарі дозволяла відновлювати порушення мови після важких травм та інсультів.

Зцілення нотами - простий, приємний і безпечний засіб. Можна просто співати уподобаний тобі звук, занурюючись в нього і насолоджуючись їм, щоб зцілення від недуги пішло швидше. Слухаючи та співаючи окремі ноти, ми можемо допомогти своїм тілу і душі швидше відновити силу і гармонію, тобто здоров'я вцілому. Треба пам'ятати, що можна підбирати для себе не тільки окремі ноти, а й їх поєднання. В цьому випадку треба стежити за своєю реакцією. Потрібні акорди обов'язково знайдуть відгук у вашому серці.

Цілюща дія музичних звуків на основні системи і органи людського організму - явище абсолютно доведене.

Певні ноти впливають на певні органи.

- ДО - впливає переважно на функції шлунка і підшлункової залози. Ця нота допомагає позбутись від невпевненості. Це нота лідерів, адже вона йде найпершою у гамі і додає енергії егоцентризму, покращує кровообіг.

- РЕ - впливає на жовчний міхур і печінку і допомагає при глаукомі, бо регулює водний обмін в організмі. Крім того, вона допомагає організму очиститись від шлаків і токсинів.

- МІ - впливає на органи слуху і має безпосереднє відношення до зору. Її вібрації збігаються з коливаннями цих органів. Тому її можна прослуховувати при будь-яких хворобах очей, їх втомі та порушеннях зору.

- ФА- впливає на сечостатеву систему, підвищує імунітет і рекомендується до прослуховування при частих ячменях і кон'юнктивітах. Вона посилює дезінфікуючу дію на ці органи і допомагає впоратись із запаленнями.

- СОЛЬ - впливає на функції серця, оновлює клітини організму і покращує обмін речовин.

- ЛЯ - впливає на легені і нирки, знімає біль і благотворно діє на нервову систему, знімає набряки і поліпшує загальний стан організму.

- СІ - впливає на функцію енергообміну. Зігріваючи тіло, нормалізує його діяльність, підтримує баланс калію і натрію.

Потрібні для зцілення ноти можна підбирати за допомогою різних музичних інструментів, камертонів, а ще можна прослуховувати або грати твори, написані у потрібному ключі. Низькі звуки більше резонують з нижньою частиною тіла, високі - з верхньою (головою).

Коли ви вибираєте потрібну ноту, то перш за все прислухайтеся до себе, до своїх відчуттів, до своєї інтуїції. Ваша реакція на звучання ноти - ось кращий показник того, підходить вам нота чи ні.

Музика - явище фізичне. У кожному конкретному випадку вона передає певну сукупність звукових сигналів, які проходять складну обробку в коркових структурах головного мозку.

Людський мозок сприймає музику одночасно обома півкулями: ліва півкуля відчуває ритм, а права - тембр і мелодію.

Як же на нас впливають основні складові музики: ритм, мелодія, гармонія і тембр?

РИТМ - вважається серцем музики і надає найбільш сильний і безпосередній вплив на людину - на її тіло і на емоції. Відповідно до іншої теорії, ритм є основним цілющим чинником у музиці. У природі все підпорядковане певним ритмам, і людський організм не виняток. Кожен орган у людини вібрує

по-своєму і його вібрації цілком збігаються з ритмом і енергією певних звуків та інструментів. Доведено, якщо функції органу порушуються - він починає працювати в іншому ритмі, змінюється частота і сила його вібрацій.

Ритми музичних творів лежать в діапазоні від 2,2 до 4 коливань в секунду, що дуже близько до частоти дихання і серцебиття. Організм людини, слухача музики, як би підлаштовується під неї. В результаті піднімається настрій, працездатність, знижується больова чутливість, нормалізується сон, відновлюється стабільна частота серцебиття і дихання.

Наше життя та робота нашого організму засновані на різних ритмах: дихання, серця, різних рухів, активності і відпочинку, не кажучи вже про більш тонкі ритми на рівні клітин і молекул.

Психологічний стан особистості теж має свої складні ритми: окрилення і депресії, горя і радості, старанності і апатії, сили і слабкості та інше. Всі ці стани дуже чутливі до музичних ритмів. Через те що ритм - основний цілющий фактор, з'явилась ритмотерапія, яка використовується педагогами- хореографами.

Ритмотерапія - специфічні вправи під музику з використанням танцювальних рухів. Вони сприяють розвитку почуття ритму, впорядковують темп і ритм, знижують загальну скутість, напругу, формують плавність, пластичність рухів, вміння володіти своїм тілом. Для повноцінного розвитку людини необхідно виявити її «ритмічні рефлекси» і змусити їх відповідати на певні (слухові і зорові) подразники. Найбільш повно вирішити цю задачу дозволяє виявлення впливу музичного ритму на сферу психомоторики людини. Музичний ритм змінює діяльність нервової системи, викликає рефлекторне засвоєння ритму, розгальмовує моторні центри, створює бадьорий, радісний настрій, виховує активну увагу і гальмування. Ритмічні вправи дозволяють точно дозувати подразнення за силою і тривалістю, впорядковують темп рухів, який легко пов'язується з характером музики.

МЕЛОДІЯ є, також, головною складовою музики, і впливає на слухача особливо інтенсивно і різноманітно. Мелодія пробуджує не тільки емоції, але й

відчуття, образи і переконання, сильно впливає практично на всі життєві функції, особливо на нервову систему, дихання і кровообіг.

ГАРМОНІЯ утворюється одночасним звучанням декількох звуків, які , поєднуючись один з одним, формують акорди. Завдяки різним вібраціям, що випромінюють ці акорди, у душі слухачів виникає або почуття гармонії, або дисонансу, що в будь-якому випадку має певну фізіологічну і психологічну дію. Перевага дисонансів у сучасній музиці є відображенням розладу, конфліктів, криз, які приносять страждання людям.

ТЕМБР. Кожен, хто володіє музичним слухом, по-різному відчуває чарівність скрипки, флейти, арфи або голосу співака. Композитор, майстерно поєднуючи різні інструменти в оркестрі, може довести до нестями величезну аудиторію, цілі стадіони.

Мелодія, гармонія, тембр відносяться до звукотерапії - комплексу психосоматичної регуляції властивостей людського організму, заснованому на використанні звука у лікувальних цілях. Дотримання ритму і характеру почутих звуків може змінити психологічний і фізіологічний стан людини, вплинути на його здоров'я. Разом з тим не треба забувати, що людина - істота емоційна, і почуті нею приємні звуки, наприклад, шуму морських хвиль, здатні викликати сильний емоційний відгук у душі, який, також, дасть поштовх для фізичних змін в організмі. Справа у тому, що звук - це перш за все хвиля; вона впливає як на барабанну перетинку вуха, так і на все наше тіло. Якщо звукові хвилі гармонійно поєднуються з ритмами нашого тіла - нам комфортно і приємно. Якщо ж навпаки - весь наш організм протестує, ми не бажаємо чути неприємні для нас звуки. Звук може стати справжніми тортурями, але може і зцілювати.

Лікування музикою і звуками відрізняється від інших засобів лікування тим, що воно приносить задоволення. При цьому застосування звукотерапії не завжди розслабляє і заспокоює. Іноді воно виявляє збуджуючу або тонізуючу дії, якщо це необхідно хворому. але завжди звукотерапія викликає позитивні емоції. Це одне з основних правил при призначенні цього лікування. Часто лікувальні звуки

підвищують сприйняття образів і у пацієнтів відзначається релаксація або підвищення тону м'язів.

Сучасні терапевти, які використовують передові технології, домагаються значних поліпшень при лікуванні психічних і фізичних розладів організму: реабілітація після інсульту; зняття болю та синдрому втоми і т. ін.

Методи звукотерапії використовують не тільки для лікування, а і з профілактичною метою. Відчуваючи постійні стреси, дратівливість і напругу, втомлюючись на роботі та під час навчання, людина може захворіти, але вчасно звернувшись до лікувальних звуків, може розслабитись і при цьому отримати ще й позитивні емоції та уникнути появи хвороби.

Прихильники звукотерапії заявляють, що регулярне «вживання» звуку може посилити енергію і запустити механізм самолікування в організмі людини. Індійські філософи говорили, що на початку історії людства не було мови, була, як співається у пісні, «вічна музика». Люди висловлювали свої думки і почуття звуками: низькими або високими, довгими або короткими. Глибина тембру свідчила про силу і міць, а висота тону висловлювала любов і мудрість. Звук просочує всю людину і відповідно до визначеного впливу уповільнює або прискорює ритм циркуляції крові, збуджує нервову систему або заспокоює її, активізує у людини більш сильні пристрасті або умиряє її та приносить спокій. Дуже часто люди виліковувались від хвороби за допомогою неодноразових повторень певних слів і мантр, тому що їх звучання надавало необхідну вібрацію відповідному енергетичному центру для його пожвавлення.

У шаманських ритуалах звуки барабану, ритмічні заклинання і співи проникають у глибину свідомості людей, змушують вібрувати кожен їх клітинку, вводять в стан екстазу. І тоді вони можуть стрибнути у вогонь і не згоріти, різати себе мечем і миттєво зцілюватись, ковтати вогонь і не опікатись. Ці змінені стани свідомості близькі до тих, які бувають при читанні молитов незалежно від того, якою мовою вони виконуються. Вся справа у вібраційній структурі ритму.

## **Використання прикладів класичної музики на заняттях і результати їх цілющого впливу на здобувачів**

Лікувальну дію надають не тільки звучання інструментів, а й музичні твори. Найбільший терапевтичний ефект, на думку вчених і медиків, має класична музика, яка нормалізує серцевий ритм і підвищує у крові рівень імуноглобуліну. Пояснюється це тим, що ритми класичної музики і ритми серця людини збігаються (60-70 ударів на хвилину), що пояснює їх благодійний вплив на всі функції організму.

При хронічній втомі зарядом бадьорості і енергії може забезпечити концерт для скрипки і «Угорські танці» Й. Брамса.

Вважається, що прослуховування творів О. Бородіна, Ф. Шопена, Л. Бетховена допомагає розібратись у власних почуттях, краще пізнати себе. Повільні твори Й. Баха і прелюдії Ф. Ліста допомагають подолати зайву сором'язливість; музика Д. Шостаковича - тримати під контролем негативні емоції (злість, дратівливість); твори В. Моцарта, Ж. Бізе, танцювальні твори Р. Штрауса, І. Кальмана та Ф. Легара формують у людини оптимістичне світовідчуття, а слухання концертів для фортепіано з оркестром Ф. Шопена робить відношення людини до навколишнього світу більш позитивним і радісним.

Музика В. Моцарта має універсальний вплив на людину. В цьому одностайні провідні фахівці-американці, які проводили медичні та психологічні дослідження в області зв'язку музики і цілительства більше 20 років. Так, Д. Кемпбелл ввів термін «ефект Моцарта». На думку багатьох лікарів світового рівня (психоневрологів, отоларингологів), музика Моцарта допомагає позбутися душевних розладів та покращує мову і слух. Гастроентерологи стверджують, якщо щодня під час їжі слухати спокійну музику Моцарта - зникнуть проблеми з травленням. Вчені з Інституту нейропсихології Відня завдяки ЕЕГ (електроенцефалограмі) визначили, що у слухачів довго зберігається, так званий «ефект Моцарта».

Яскравий приклад сильного «ефекту музики Моцарта» - це цікавий факт з біографії відомого французького актора Жерара Депардьє. У далекі 60-і роки



Депардье не відрізнявся красою мови, був досить незграбною молодою людиною, та ще й заїкався. Депардье мріяв стати актором, але, яка вже тут кар'єра актора, якщо не можеш довести до кінця жодного речення. Це була дуже велика проблема. Причин цього багато і перш за все - це сімейні негаразди, до яких ще додалися занижка самооцінка та проблеми з отриманням гарної освіти. Наставник Депардье зробив дуже мудро. Він відправив актора у Париж до відомого лікаря Альфреда Томатіса - доктора медичних наук, який присвятив багато років вивченню цілющого ефекту музики і особливо творів Моцарта. Томатіс визначив, що причина голосових зривів і проблема з пам'яттю у Депардье лежить глибше його чисто фізіологічних труднощів - в емоційній сфері - і пообіцяв допомогти йому. Депардье запитав, що буде входити до курсу лікування: операція, лікарські засоби або психотерапія. Відповідь лікаря вразила Депардье.

Томатіс відповів: «Так, все вірно, я хочу, щоб Ви приходили до мене у лікарню щодня на дві години протягом декількох тижнів і ... слухали Моцарта».

«Моцарта?» - перепитав здивований Депардье. «Моцарта», - підтвердив Томатіс. Через кілька «музичних процедур» він відчув значне поліпшення в своєму стані. У нього налагодився апетит і сон, він відчув приплив енергії. Незабаром його мова набула більшої чіткості.

Минуло кілька місяців і Депардье повернувся до акторської школи більш впевненим у собі, а після закінчення школи, став одним з найбільш затребуваних акторів.

«Феномен музики Моцарта пояснюють тим, що вібрації його творів збігаються з вібраціями здорових нейронів клітин. Так, у Голландії збільшують надой молока, використовуючи музику Моцарта. Тісто підіймається в кілька раз швидше і стає краще, пишніше і смачніше від музики Моцарта. Використовуючи музику Моцарта при підготовці до іспитів, студенти швидше і успішніше засвоюють і запам'ятовують навчальний матеріал і проходять тести. Музика Моцарта і Чайковського сприяє лікуванню хвороб Паркінсона і Альцгеймера, розвиває інтелект, підвищує розумові здібності, володіє знеболюючим ефектом, покращує периферичний зір.

До речі, музика була ліками і для польського композитора Ф. Шопена, життя якого пройшло під знаком свідомості близької смерті. У 19 років лікарі визначили найгірший варіант туберкульозу. Композитор не повинен був прожити і трьох років, але проти всякого очікування Шопен прожив ще 20 років з цим діагнозом. Хвороба висушила його: при зрості 176 см він важив близько 50 кг; нескінченно кашляв кров'ю. І тут, як це часто буває в мистецтві, ми стикаємось з незрозумілим явищем - під час концерту за роялем композитор міг грати по кілька годин і хвороба відступала - він жодного разу не кашляв.

Фізичний звук має великий вплив на весь організм людини – м'язи, кровообіг, нерви – все приводиться до руху силою вібрації. Тіло людини є живим звуковим резонатором. Вважається, що легше за все створити резонанс у металевих конструкціях, але не існує кращого та більш тонкого резонатора, ніж людський організм.

Звук впливає на кожен атом людських органів і систем: на всі залози, пульс та циркуляцію крові, а кожен атом — вібрує і звучить у відповідь.

Людина не тільки чує звук вухами, а і відчуває його кожною клітиною свого тіла. Звук наповнює весь організм, і в залежності від певного впливу уповільнює або прискорює ритм циркуляції крові; збуджує нервову систему, або заспокоює її; пробуджує в людині більш сильні пристрасті, або умиротворяє її, приносячи спокій.

Проведені у Сполучених Штатах Америки недавні дослідження у галузі музичної терапії показали, що прослуховування у певних тональностях класичних творів, значно (в рази) прискорює процес одужання захворювань окремих органів:

- Ре бемоль мажор («Ноктюрн» Ф. Шопена) - зцілює від хвороб очей і мігрені.

- Ре мажор (вальс «Голубий Дунай» Й. Штрауса) - зцілює сечовий міхур і нирки.

- Мі бемоль мажор (концерт для фортепіано Ф. Ліста) - лікує вушні хвороби (отит), допомагає при хворобах шийних хребців і горла (тонзиліти).

- Фа дієз мінор (прелюдії і фуги, том I ДТК I. С. Баха) - прискорює одужання при захворюваннях серця і органів дихання (бронхіт, пневмонія, астма).

- Соль дієз мінор (прелюдії і фуги, том I, ДТК І. С. Баха) - допомагає позбутися каменів у жовчному міхурі; при хворобах шлунково-кишкового тракту (виразка, нетравлення шлунка), запаленні підшлункової залози (панкреатит).

- Ля дієз мінор («Аве Марія» Ф. Шуберта) - позитивно впливає на склад крові і покращує стан хребта.

- До мажор («Весільний марш» з 5-ої симфонії Ф. Мендельсона) - допомагає при лікуванні захворювань кишківника, (колітах); при хворобах печінки (гепатиті), а також запаленні апендикса (відростка сліпої кишки).

- Мі мажор (Концерт для скрипки з оркестром І. С. Баха) - лікує хвороби носової порожнини (гайморит, риніт).

- Фа мажор («Токата» І. С. Бах) — зменшує болі при ревматизмі .

- Сі мажор (прелюдії і фуги, том I, ДТК І. С. Баха) - допомагає при хворобах суглобів (артритах) і хворобах стоп.

- Ля мажор («Крейцерова соната» Л. Бетховена) — зменшує набряки і варикозне розширення вен.

Спостереження показали, що мелодії, які створюють приємний настрій і доставляють дитині задоволення, благодійно впливають на серце і кровоносні судини: скорочення серцевого м'яза посилюється, пульс сповільнюється, артеріальний тиск нормалізується, кровоносні судини розширюються. Є музичні твори, які подобаються багатьом, наприклад, вальси. Ритм вальсу три чверті близький ритму людського серця. Мелодія вальсу заспокоює нервову систему, добре впливає на серцево-судинну систему і в цілому на організм.

Підбір музичного твору часто підвищує настрій учнів, і на заняттях відчувається більша віддача і результативність у вивченні техніки рухів.

Музика може стати надзвичайно потужним засобом для того, щоб розбудити, облагородити, перетворити, удосконалити світ в нас і навколо нас, але може і нашкодити.

Музика, яку можна назвати шкідливою, відрізняється частими дисонансами, відсутністю форми, великою гучністю і «скаженістю» своїх ритмів. Вона уособлює

собою стан стресу і напруги сучасного життя, поєднує збудження з гнітючим впливом. Це шкідливо відбивається на психіці людини.

До того ж, рок-музика з її ультра- та інфразвуками, які ми не чуємо, а «чують» всі наші органи, здатна руйнувати мозок за принципом відомого «25-го кадру», який вмонтований з будь-яким рекламним гаслом.

Вчені довели, що рок-музика уповільнює зростання пшениці. Під її впливом кількість молока у годуючих матерів знижується, тварини лягають і відмовляються їсти, рослини швидше в'януть.

Ритми «важкого року» викликають у мозку утворення речовин, дія яких аналогічна дії наркотиків.

Експериментами встановлено, якщо бій барабанів типу «там-там» перевищує 100 децибел, то слухачі впадають в непритомний стан.

Африканські племена, приводячи у виконання смертний вирок, вбивали барабанним боєм і криками.

У середньовічному Китаї була така кара - «під дзвін», коли засудженого на смерть приковували під дзвін і вбивали звуковими коливаннями низької частоти.

Треба знати, що використання навушників різко знижує слух.

Отже мистецтво, зокрема музика, повинна дарувати всім людям гарний настрій, позбавляти від депресії, зміцнювати імунітет. Під впливом такого мистецтва люди стають добрішими, привітнішими, уважнішими один до одного.

## Висновки

Музикотерапія - це унікальний метод профілактики захворювань та зміцнення імунітету людини. Вона може використовуватись, як прекрасний загальнозміцнюючий і оздоровчий комплекс.

Ефект від прослуховування певних музичних творів охоплює весь організм, активізуючи всі його системи і формуючи правильний розвиток опорно-рухового апарату. Сприйняття і розуміння музики полягає в відчутті її зв'язками, м'язами, рухом, диханням. Основний акцент ставиться на заохоченні студентів до творів високого музичного мистецтва - творів золотого фонду музичної культури. Використовуючи класичну музику у цілях музичної терапії, не слід забувати, що

серед творів сучасної легкої музики можна знайти не мало таких, які можуть бути використані в терапевтичних цілях.

За життєописами людей, що досягли довголіття, за астрологічними дослідженнями, та вивчивши психологічні чинники, що забезпечують активне, здорове, довге життя, вчені прийшли до висновку, що всі довгожителі - люди творчі, які прагнули і зуміли реалізувати свій творчий хист.

На практиці я переконалася, що здоров'язберігаючі технології повинні носити творчий характер. Тільки в атмосфері творчого процесу створюються сприятливі умови для зацікавленості студентів у зміцненні свого здоров'я. Використовуючи під час своїх занять ці технології, я прийшла до висновку - установка на здоров'я і здоровий спосіб життя не з'являється у людини сама по собі, а формується постійно, регулярно і маленькими «кроками». Методи і прийоми навчання, залучення уваги вихованців до свого здоров'я, забезпечують в органічній єдності вирішення завдань і проблем виховання здорового покоління.

Звісно ці висновки можуть бути індивідуальними та суб'єктивними. Тому пропоную дослідити вплив класичної музики на здоров'я та настрій самостійно та зі студентами.

Наприклад, давати завдання повторювати твір декілька разів, слухати як змінюється стан при грі до-мажорної прелюдії І. С. Баха чи сонати В. Моцарта, написаної також в до-мажорі. Якщо здобувач не може зробити це сам — педагог може виконати для нього вищевказані твори. Потім, відстеживши вплив світ-лого до-мажору на загальний настрій та тонус студента, перейти наступного разу до творів в інших тональностях, наприклад, в до-мінорі. Програти учням, наприклад, 8-у (“Патетичну”) сонату Л. Бетховена чи ноктюрн c-moll Ф. Шопена, та дати завдання описати в щоденнику спостережень, в який бік змінився стан – пульс, настрій, т. ін. Згодом зацікавлені студенти зможуть використувати цей досвід як самостійно, так і для майбутніх учнів.

Вплив музики на здоров'я та настрій я використовую у своїй практиці при виборі програми студентам. Зазвичай ми спілкуємось з ними не тільки про музику, але й про їх інтереси, захоплення, взаємини з однолітками. Отже в процесі цього

спілкування народжується розуміння, яка програма, які твори навчать їх не тільки техніці виконання на фортепіано, але й допоможуть виправити їх стан на гармонічний, якщо цю гармонію чомусь було порушено.

### **Використані джерела та література:**

1. Кэмпбелл Д. Дж. Эффект Моцарта / пер. с англ. Л. М. Щукин. Минск: Попурри, 1999.
2. Лихолет Н. Лечебные свойства музыки.  
URL: <http://zdd.1september.ru/2005/02/14.htm>
3. Шушарджан С. В. Музыкаотерапия и резервы человеческого организма. Москва: Антидор, 1998. 363 с.
4. Ахутина Т. В. Здоровьесберегающие технологии обучения: индивидуально-ориентированный подход. *Школа здоровья*. Москва: Момент, 2000. № 2. С. 21 – 28.
5. Сергиенко Т. Е. Работа с педагогами по повышению их компетентности в области здорового образа жизни дошкольников. *Методист*. Москва, 2006. №10. С. 63-68.
6. *Образование в современной школе*. Москва, 2005. № 9 (70). С. 15-17.
7. Зимняя И. А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования. *Высшее образование сегодня*. Москва. 2003. С. 86, 92-95.
8. Шинкаренко В. Н. Методический комплекс Музыкаотерапия. URL: <http://music.86sch-berezovo.edusite.ru>
9. Дж. Голдмен. Целительные звуки / пер. с англ. Е. Александровой. Москва: София. 2003. 224 с.
10. Неаполитанский С. М. Исцеляющие технологии. Исцеляющие мантры в Аюрведе. Москва: Амрита-Русь, 2010.

**Должикова В.В.**

## **Використання нових методик у формуванні навичок читання нот з листа з дисципліни “Фортепіано”.**

### **1. Вступ.**

*"Кращий засіб навчитися швидко читати - це якомога більше читати," - Й. Гофман.*

Цю думку поділяють, насамперед, ті музиканти, хто досяг успіху в цьому завдяки постійній практиці. Практичний досвід - головна умова розвитку будь-якої практичної навички.

Проте ставка на "саморозвиток" за допомогою однієї тільки практики не завжди призводить до бажаного результату, і велика частина музикантів за довгі роки навчання так і не опановує вміння читати нотний текст з листа, яке є одним з визначальних чинників успішності професійної кар'єри музиканта та необхідним в різних видах виконавської (сольної, концертмейстерської, ансамблевої) і педагогічної діяльності.

Ставлення до питання навчання читанню нотного тексту з листа в історичній перспективі не було однозначним. При аналізі музично-історичної спадщини XVI-XVIII століть звертають на себе увагу поодинокі згадки про читання нот з листа. Зазвичай, в трактатах розглядаються питання навчання мистецтву імпровізації, аплікатури, виконанню прикрас і тому подібне. Навчання грі з листа, як окрема методична проблема, ще не визначилась. Не було розподілу діяльності музикантів на композиторів, виконавців та педагогів.

Так, Ф. Э. Бах згадує читання з листа серед необхідних умінь музиканта-клавіриста, який повинен вміти "вигадувати фантазії всіляких видів, а також експромтом обробляти задану йому тему, легко транспонувати, читати з листа будь-який твір, володіти знанням генерал басу" (Бах Ф. Э. "Опыт об истинном искусстве игры на клавире").

Зрозуміло, що в подібному контексті розвитку музиканта, читання нотних текстів з листа було одним з простих умінь, володіння яким малось на увазі, як

само собою зрозуміле. Професія музиканта, як правило, була спадковою. Залучення дітей до активної і різнобічної музичної діяльності робили процес навчання природним і гармонійним. Алексеєв А. Д. висловлює припущення про те, що "розгадку великих досягнень педагогіки колишніх часів слід шукати, мабуть, в її специфічній спрямованості на раннє і планомірне виховання творчої індивідуальності учня, що здійснюється у тісній взаємодії з навчанням гри на інструменті" (Алексеєв А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев: Музична Україна. 1974. 168 с.)

Так, у 1781 р. під час відомого змагання між В. Моцартом і М. Клементи у Відні при дворі австрійського імператора, музиканти повинні були грати свої твори, імпровізувати і розбирати з листа рукописні ноти (в ті часи спеціально тренували учнів у читанні рукописних нот). Таким чином, проблема читання нот з листа у XVI-XVII ст. вже була позначена, але ще не особливо відокремилась. Висловлювання з цього питання були, зазвичай, декларативного характеру і обмежувались зауваженнями про його корисність (Ф. Э. Бах, Фр. Куперен та ін.).

До кінця XVIII ст. ставлення до проблеми починає змінюватись. Інструмент фортепіано отримує більше поширення на концертній сцені і в побуті. Зростаючий інтерес до гри на інших музичних інструментах, зумовив попит на музикантів, які займались переважно педагогічною діяльністю. Це сприяло розділенню професії музиканта на композиторів, виконавців і педагогів.

Питання навчання гри з листа на інструменті починають конкретизуватись у окремих порадах провідних педагогів і практикуючих піаністів-виконавців (Ф. Ліст, Р. Шуман, Ф. Шопен, А. Рубінштейн та ін.).

Процеси, схожі з західно-європейськими, відбувались з 60-х років XIX ст. і в Росії. Відкриття консерваторій в Петербурзі (1862 р.) і в Москві (1866 р.), інтенсивний розвиток музично-просвітницького руху поставили перед музичними діячами два важливих і взаємозв'язаних завдання: залучення до мистецтва великого кола любителів музики і, головне, створення добре навчених кадрів виконавців і педагогів.

Відповідно до умов, що змінились, проблема навчання гри з листа стає не



лише усвідомлюваною, але й конкретизується практичними порадами. В кінці XIX ст. у видавництві П. Юргенсона виходить перший з відомих нам нотних по-сібників А. Н. Буховцева (Буховцев А. Н. Пособие для приобретения первоначального навыка в чтении нот в фортепианных ключах. Москва: П. Юргенсон, ценз. 1897. 20 с.), націлене на засвоєння різних варіантів мелодійного руху з поступовим ускладненням ритмічних і аплікатурних завдань.

Рекомендації по читанню нот з листа вже містяться в програмній документації усіх авторитетних музичних закладів. У вітчизняній музичній педагогіці настає найжвавіший етап у розвитку поглядів на вміння грати з листа. Він проявляється на усіх рівнях музичної освіти. У музичних училищах на фортепіанних відділеннях вводиться спеціальна дисципліна; у консерваторіях у класах концертмейстерської майстерності консерваторій влаштовуються конкурси з читання і транспонування нот з листа. Шляхи оптимізації вміння читати ноти з листа обговорюються на сторінках численних методичних посібників і збірок, на методичних нарадах і семінарах.

Так, у Московській консерваторії вимоги до читання нот з листа були дуже серйозними. М. Г. Рубінштейн заохочував учнів акомпанувати з листа концерти. Є свідчення, що на таких же засадах були побудовані заняття в класах М. С. Зверева, В. І. Сафонова, а в подальші роки — Ф. М. Блюменфельда, Л. В. Миколаєва, Г. Г. Нейгауза і багатьох інших відомих педагогів-музикантів.

Видатний майстер французької фортепіанної школи А. Корто в порадах молодим викладачам давав вказівки, як потрібно будувати свої домашні заняття, "розподіляючи щоденну роботу по таблиці використаного часу: вправи, етюди, п'єси, читання з листа" (Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы/ пер. с франц. Москва: Музыка, 1965. 363 с.). Інший великий педагог-скрипаль Ойстрах Д. Ф. рекомендував студентам один день на тиждень цілком віддавати програванню незнайомої музичної літератури.

Думка викладачів-практиків відносно користі читання нот з листа активно підтримувалась і їх колегами методистами першої половини XX ст. (Г. Ріман, А. П. Щапов, Б. Л. Яворський та ін.), але в цілому, ці рекомендації все ще носили несистемний характер.

## 2. Аналіз ефективних методик навчання читанню нотного тексту з листа.

З середини ХХ ст. у музичній педагогіці настає найбільш жвавий етап з пошуку оптимальних методів навчання читанню нот з листа, який триває до тепер. Характерною рисою теоретичних робіт цього періоду є розподіл проблеми на два компоненти - практичний і теоретичний.

У практичному аспекті отримує активний розвиток створення нотних посібників з читання нотного матеріалу з листа (В. Гітліц, С. Ляховицька, Ф. Брянська, Л. Єфімова, М. Шарикова, Р. Хорунжа та ін.). Їх загальною особливістю виявилась теоретична і методична розробленість проблеми з переважним складом нотного навчального матеріалу, який викликав найбільші труднощі при його читанні з листа.

Паралельно з нотними виданнями такі теоретики, як Г. М. Ципін, Т. А. Беркман, Р. А. Верхолаз, М. Фейгін, Б. Міліч, Л. А. Баренбойм, В. Г. Островська, І. Б. Серебровський, Л. Веспремі, М. Лерман та ін. роблять спроби теоретичного осмислення гри з листа, як складного творчого процесу, який ґрунтується на взаємодії зорової, слухової і рухової сфер.

Особливе значення слуховій і когнітивній сферам у своїй концепції навчання гри нот з листа надає Т. А. Беркман.

Проблеми візуального сприйняття нотного тексту, зорово-рухові складові гри з листа привертають увагу закордонних музикантів, таких як Е. Бэннет, Х. Кэпп, В. Кальман, С. Лоуренс, Л. Моурі та ін.

Прагнення виявити загальні, універсальні методи розвитку навичок читання нот з листа виразно позначені у роботах Г. М. Ципіна.

Специфіку гри з листа концертмейстерського репертуару аналізують В. Подольська, Є. Шендерович та ін.

Питання читання нот з листа знаходять своє відображення в працях музикантів інших спеціалізацій: Г. Шахова, І. Юдіна, А. Блажевич та ін., які ґрунтуються на методичних рекомендаціях піаністів.

В цілому, багато методичних рекомендацій і практичних прийомів містять позитивний потенціал, як окремі компоненти майбутньої системи, проте,

всі вони мають одне істотне протиріччя: провідна роль в процесі читання нот з листа у них відводиться слуховій сфері, а практичні рекомендації, як правило, спрямовані на розвиток зорово-рухових координацій.

Починаючи з 70-х років ХХ ст. з'явилися дослідження, у яких автори роблять спроби знайти відповіді на численні питання теоретичного осмислення процесу читання нот з листа; з'ясувати суть цього уміння, ґрунтуючись на його психофізіологічні закономірності (Ф. Д. Брянська, Л. І. Горелашвілі, К. А. Цату-рян, В. П. Сраджев та ін.).

У своєму дослідженні Ф. Д. Брянська підсумувала практичний і теоретичний досвід музикантів багатьох поколінь: виконавців, педагогів, методистів. Актуальним в цьому дослідженні є положення, згідно з яким розвинене читання з листа є проявом високорозвиненої функціональної системи, яка заснована на тісному взаємозв'язку зору, слуху і моторики, а дія у цій системі здійснюється при активній участі уваги, волі, пам'яті, інтуїції та творчого уявлення. (Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. Москва: Музыка. 1971. 56 с.).

Велике значення має і функціональний підхід до виховання вміння перейматись нотним текстом не лише слуховим, але й "моторним чином". Теоретична частина дослідження доповнюється досить об'ємним застосуванням нотних прикладів, спрямованих на формування навичок читання з листа в початкових класах ДМШ.

Комплексний підхід у вирішенні цієї проблеми виклали у своїх навчально-методичних посібниках, створених на рубежі нового століття П. Бережан-ський, В. Голованов та ін. Принципова відмінність цих посібників від раніше виданих полягає у тому, що нотний матеріал і практичні прийоми навчання гри з листа розглядаються паралельно з досить розгорнутим аналізом самого процесу читання з листа. Проте з методологічної точки зору вони не можуть використувуватись, як базові з двох причин. Перша - це суперечність між теоретичними уявленнями про суть процесу читання з листа, визнання ведучою слухову сферу у вихованні цього уміння, і практичними рекомендаціями, спрямованими на рішення зорово-рухових

завдань. Друга обставина пов'язана з орієнтацією цих посібників на учнів молодших класів ДМШ. Процес читання нот з листа на цьому етапі розвитку музиканта здатний гармонійно поєднуватись з навчанням гри на інструменті і не вимагає внесення спеціальних корекцій, необхідних для навчання студентів, які вже володіють навичками гри на фортепіано.

Не вирішує, в цілому, проблему і навчально-методичні дослідження Р. І. Хорунжей. Концентруючись на сприйнятті та усвідомленні виразно-змістовного значення первинних комплексів фортепіанної музики, автор недооцінює значення рухово-моторної сфери при грі з листа, та акцентує увагу при виборі навчального матеріалу на творах, в основі яких лежить аплікатурна позиція квінти.

Значний вклад в розуміння психофізіологічних процесів читання з листа внесли наукові дослідження Л. І. Горелашвілі, К. А. Цатуряна, В. П. Сраджева, які аналізували окремі аспекти цього складного уміння. Теоретичні висновки в працях перших двох авторів підкріплені дослідно-експериментальним шляхом.

Психологічні основи розвинутого уміння грати з листа, специфічні механізми, пов'язані з візуальним сприйняттям нотного тексту і оперативною пам'яттю піаніста-професіонала в процесі гри з листа досліджує Л. І. Горела-швілі. Застосовуючи електромагнітний метод запису руху очей при сприйнятті нотного тексту, автор доводить, що успішність гри з листа багато в чому спирається на мобільність розвинених координацій різного плану, у тому числі і на швидкість налагодженої виконавсько-рухової реакції. Проте теоретична модель, яка розроблялась автором, суперечить його ж висловлюванням, оскільки в ній не знайшла свого зображення рухова сфера.

У своєму дослідженні К. А. Цатурян аналізує проблеми гри з листа з позицій першого читання музичного твору перед подальшим його вивченням. Актуальним для методології є виявлення процесу читання з листа, як художнього спілкування з новим музичним матеріалом, метою якого є емоційно-змістовне відчуття музичного тексту.

Як основу практичним методам навчання цьому вмінню, автор розробив «коди читання», відображені в теоретичній моделі виконавської діяльності

читання з листа. Натомість в теоретичному аспекті це дослідження залишає невіршеними проблеми, які виникають на технологічному рівні розвитку цього уміння.

Психофізіологічна структура інтегративного уміння грати з листа розроблена в трудах В. П. Сраджева (Сраджев В. П. Теоретические основы формирования исполнительской техники пианиста: дисс. доктора иск. Киев. 1990. 383с.). Теоретичні висновки його роботи в цій області у повній мірі можуть бути застосовані в якості методологічної бази для створення методики навчання читанню нот з листа.

Незважаючи на суттєві успіхи в цій області, проблема навчання читанню нотного тексту з листа дотепер не повністю вирішена. В реальному житті ми постійно стикаємось з фактами вражаючого контрасту при порівнянні виступів студентів у сольних програмах та читанні з листа. Читання з листа стає «ахілесовою п'ятою» для більшості здобувачів.

Мало розроблені методичні підходи по навчанню гри з листа різних категорій учнів. Тому конкретизація прийомів навчання з урахуванням спеціалізацій, а також вікових та освітніх особливостей музикантів стає складним завданням. Поза увагою методистів і теоретиків залишається численна група музикантів, у професійній діяльності якої вміння грати з листа набуває особливої актуальності. До неї відносяться студенти оркестрових та вокальних спеціалізацій факультету, які вивчають "Фортепіано", як другий інструмент.

Як правило, у даній категорії студентів технологічні компоненти вміння грати нотний текст з листа різко відстають від розвитку музичного мислення. Процеси відчуття нотного тексту та створення різного рівня уявлень відокремлені у реальному часі від ігрових дій, що ставить гру з листа на рівень розбору музичного твору. У цьому ракурсі результативним може виявитись навичка грати нотний текст з листа на основі цілісного процесу сприйняття та озвучування та максимальної його активізації.

### **3. Читання нот з листа як цілісний процес.**

#### **Особливості початкового етапу навчання здобувачів читання нот з листа, які володіють навичками гри на фортепіано.**

Під «читанням нот з листа» слід розуміти різновид музично-виконавської діяльності, особливістю якої є безперервність процесу гри, а метою - розкриття при першому ж озвучуванні загальних рис художнього змісту музичного твору, який раніше не грався. «Чтение с листа представляет собой функциональную систему теснейшим образом взаимосвязанных навыков» (Сраджев В.П. Законо-мерности управления моторикой пианиста. Москва: Контенант, 2004. 216 с.)

У цьому сенсі важливим є взаємозв'язок понять "уміння" і "навичка". «Кожна навичка є лише частково або повністю автоматизований компонент уміння», - стверджує Сільд О. П., аналізуючи цілий комплекс цих компонентів у своїй дослідницькій роботі.

Серйозною перешкодою при навчанні читання нот із листа є помилкові уявлення про сутність психофізіологічних механізмів, що забезпечують реалізацію цього процесу. Взята на озброєння більшістю методистів схема К. А. Мар-тинсена «бачу-чую-граю», теоретично помилкова, що у свій час переконливо довів О. Ф. Шульпяков (Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград: Музыка, 1986. 124 с.).

Експериментальні висновки ряду робіт музикантів-дослідників також підтвердили нежиттєздатність ідеї розробки навичок гри з листа тільки на основі вдосконалення слухової сфери. Сутність прямих зорово-рухових зв'язків у процесі гри з листа експериментально доводить у своєму дослідженні Л. І. Горела-швілі (Горелашвили Л. И. Некоторые особенности визуального восприятия и оперативной памяти пианиста в процессе игры с листа: Дисс. канд. иск. Тбилиси, 1978).

На необхідність розвитку і слухово-рухових і зорово-рухових координацій прямо вказує Ф. Д. Брянська (Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. Дисс. канд. иск. Ленинград, 1972. 170 с.)

Наявність обов'язкових для кваліфікованого читання з листа складних сплавів особливої якості («бачу-граю», тобто знаходжу потрібні рухи; «бачу-чую», тобто розумію, розрізняю; «бачу-переймаюсь») підкреслює К. А. Цату-рян.

Таким чином, положення про багатоканальну обробку зорового сигналу, висунуте В. П. Сраджевим, є визначальним, де важливе значення набувають і зорово-рухові і зорово-слухо-рухові зв'язки, кожний з яких в процесі читання нот з листа виконує свою функцію, забезпечуючи гармонійно сформований, якісний синтез моторики виконавця із зоровою і слуховою сферами. Якщо зорово-моторний зв'язок визначає, що потрібно грати, то зорово-слухо-моторний - як потрібно грати.

Найбільш повне уявлення про професійно визначні навички та вміння музиканта-виконавця та їх взаємодії дав О. П. Сільд, а конкретизував їх зміст стосовно до процесу гри з листа В. П. Сраджев. Грунтуючись на їх дослідженнях, читання нот з листа - це складноорганізаційний процес, що забезпечує взаємодію різних навичок (аттенційних, мнемонічних, когнітивних, сенсо-моторних, перцептивно-моторних та ін.) і механізмів, які складають єдиний функціональний ансамбль.

У відповідності з теорією П.Я. Гальперіна про бінарну структуру дії (Введение в психологию: Учебное пособие для вузов 4-е изд./ П. Я. Гальперин, - Москва: Книжный дом «Университет», 2002. 336 с), цей процес включає в себе орієнтовну і виконавську частини. Психофізіологічні механізми та завдання орієнтовного та виконавського етапів процесу читання нот з листа детально проаналізував В. П. Сраджев.

Орієнтовна частина призначена для створення художнього образу-мети та моторної програми. Головна роль у формуванні художнього образу-мети належить художньому мисленню. Від нього залежить функціональна узгодженість окремих компонентів і, в кінцевому підсумку, яскравість та змістовність виконавського задуму.

Якісні характеристики моторної програми багато в чому визначаються рухово-координаційним мисленням. Подібно художньому, цей вид мислення зумовлений минулим досвідом, але тільки руховим.

Виконавська частина процесу гри з листа опосередковується минулим руховим досвідом, наявністю сформованих загальних рухових навичок, при-датних для оперативної реалізації виникаючих художніх завдань. Загальні навички складають рухово-технічну основу вміння. У них присутня як фіксо-вана, стабільна складова, так і гнучка, лабільна.

Під час гри з листа гнучкість навички не повинна відставати у своєму розвитку, більш того, саме вона забезпечує найважливіші якості процесу чи-тання з листа. Спеціально сформовані, гнучкі рухово-технічні навички лежать в основі спритності, яка є властивістю швидкого пристосування моторики ви-конавця до нових несподіваних завдань, які дозволяють досягати художніх і технічних цілей. Тому спритність, з технологічних позицій, є центральною ланкою вміння грати нотний текст з листа.

Найбільш перспективним засобом розвитку спритності моторики музи-канта є її відпрацювання не по окремим навичкам, а в цілісному процесі читання нот з листа, при якому будуть розвиватись не тільки усі компоненти цього вміння, але, що найголовніше, буде налагоджуватись їх взаємодія.

Для психофізіологічного обґрунтування гри з листа, як цілісного проце- су, надзвичайно важливо, що процес сприйняття нотного тексту йде паралельно з озвучуванням музичного тексту. Орієнтовна сторона процесу читання з листа в реальному часі практично зливається з виконавською. Всі процеси, пов'язані з впізнаванням, осмисленням нотного тексту, створенням художнього образу- мети і моторної програми, відбуваються майже одночасно, паралельно з їх реалізацією ігровими рухами. Тому з практичної (технологічної) точки зору, цілісність процесу гри з листа, фактична неподільність його на окремі етапи, є головною складністю і процесу читання з листа, і розвитку цього вміння.

В цьому ракурсі найважливішим методом навчання стає навмисна активізація цього цілісного процесу за допомогою спеціально розроблених прийомів.

Прагнення до цілісності не виключає можливість локального впливу на відстаючі ланки складного вміння. У випадках різкого відставання будь-якого



компонента від загального рівня розвитку вміння, необхідно застосовувати спрямований вплив на відстаючу ланку за допомогою спеціальних вправ. У цьому випадку, локальна дія має бути орієнтована на ті функції, які виконує дана навичка у цілісному процесі читання нот з листа. Цей найважливіший методологічний принцип методики навчання читанню нот з листа ґрунтується на системному підході, при якому всі компоненти вміння будуть удосконалюватись у взаємодії і розвиватись одночасно, паралельно, в тісному взаємо-зв'язку.

Разом з цим формування спеціальної установки на безперервність виконання, яка виступає в якості ефективного методичного прийому, є найважливішою умовою початкового етапу навчання читанню нот з листа.

Установка на безперервність гри не перешкоджає головній меті цієї діяльності: передачі художнього змісту музичного твору. Установок може бути декілька (сміслові, цільові та ін.). Розташовуватись вони можуть по певним ієрархічним рівням, і акцент зі смислової установки може тимчасово зміщуватись на цільову. Отже, вибір установки залежить від мети навчання на певному етапі розвитку вміння.

#### **4. Специфічні елементи формування та розвитку вміння читати нотний текст з листа.**

З чого складається комплекс навичок, який дозволяє вільно читати музичний твір? На відміну від літер, музичні знаки розміщуються горизонтально та вертикально, що представляє додаткові труднощі. Для швидкочитання замало знати назву кожного звуку – потрібно миттєво визначати напрямок мелодійного руху, малюнок будови по горизонталі (гамообразний, арпеджірований, стрибкоподібний та ін.), відстань між звуками по вертикалі (в інтервалах, акордах), усвідомлювати їх інтонаційно-сміслові зв'язки (структуру мотивів, фраз, побудови та ін.), знати початкові та кадансові обороти однорідних побудов. Здобувачу необхідно швидко, не дивлячись на клавіатуру та руки, знаходити на інструменті все побачене в нотах.

Виконання цієї задачі значно спростить знання різних апікатурних та фактурних формул.

Читання з листа незнайомого нотного тексту передбачає переклад нот-ного запису у внутрішньо-слухову картину та втілення її на клавіатурі за допомогою налагоджених зорово-слухо-рухових зв'язків. Так, послідовність «бачу-чую-відчуваю-граю» обов'язкова для кожного музиканта.

Важливим фактором, встановленим новою психологією є становище ланки «відчуваю» у даному ланцюгу. Її місцезнаходження дозволяє судити про рівень кваліфікації виконавця.

Процес оволодіння навичками читання з листа складається з двох етапів. Перший етап - читання без інструменту (внутрішньо-слуховий). Він розглядається як підготовчий до другого - читання за інструментом (гра). Одна з головних умов швидкого читання полягає у явному випередженні читаючим того тексту, який грається в даний момент. М. Н. Барінова характеризувала це явище, як «розвідка очима». Такий музикант, насамперед, вміє передбачити розвиток нотного тексту, тому одним з головних завдань у навчанні - є розвиток здібностей та навичок передбачення, тобто здібності бачити на декілька тактів вперед.

Іншою умовою швидкого читання є швидке орієнтування у фортепіанній фактурі. Необхідно зібрати у зоровій, слуховій, руховій пам'яті необхідний запас типових для фортепіанної музики оборотів, оволодіти найчастіше за все використовуваними акордовими, арпеджірованими структурами, характерними модуляційними побудовами та ін. Проте, аби вміти ефективно користуватись цим запасом, музикант повинен читати текст не окремими «складами», а комп-лексами - мотивами, фразами, реченнями. При необхідності можливе спрощення фактури, яке в даному випадку є показником змістовності читання.

Третьою істотною умовою є вимога невідривності погляду читаючого від нотного тексту. Тільки у цьому випадку можливе плавне, безперервне та логічне розгортання звучання. Вміння грати не дивлячись на руки, або, як кажуть, «наосліп», забезпечує прийом випередження, «фотографування» наступного відрізка тексту.

Підводячи підсумки, перерахуємо основні прийоми, які забезпечують формування складних базових навичок читання нот з листа (навички позиційної

гри та гри, не дивлячись на руки; навички оперативної пам'яті та ви-передження поглядом фрагменту тексту, який виконується; навички модифікації фактури нотного тексту):

- попереднє читання нотного тексту очима;
- відносне читання (за графічними контурами нот та зображення нотних груп);
- узагальнене читання (опора на типові формули фортепіанної фактури - гами, арпеджіо, фігурації, секвенції, каданси та ін.);
- смислове групування нот (на рівні інтервалів, акордів, невеликих мелодійних побудов);
- спрощення фактури (не зачіпаючи бас та мелодійну лінію);
- гра «наосліп» (дозволяє вдосконалювати аплікатурну техніку, прискорює слухово-рухову реакцію на нотні знаки);
- уявне випередження (забезпечує короткочасне запам'ятовування наступного фрагменту, забезпечує безперервність виконання).

Найкращі результати у навчанні досягають тоді, коли формування навичок читання з листа починається з перших днів навчання гри на інструменті, перед тим, як встигне закріпитись навичка розбору твору «окремими складами». Ця шкідлива звичка пізніше може стати серйозною перешкодою у навчанні читанню нот з листа. Для подолання інтерференції навичок розбору твору та читання нотних текстів з листа можуть бути використані такі методичні прийоми, як психологічна установка на безперервність гри та допоміжні засоби навчання.

Перший прийом створюється на основі психологічного настрою на гру в уявних концертних умовах. Другий прийом може полягати в опорі на фоновий ритмостильовий супровід синтезатора, гру в ансамблі з педагогом, або більш досвідченим студентом і дозволяє краще організувати метроритмічну та темпову сторони вміння гри з листа.

Починати навчання необхідно з п'єс однорідної фактури, для яких характерні: монодичний склад, антифонове викладення, або паралельний рух голосів у октаву; гомофонно-гармонійний склад, постійність ритмічних фігурацій, схожість синтаксичних структур.

Далі завдання по читанню з листа ускладнюються у наступному порядку:

- читання п'єс, в яких музична думка викладена паралельними секстами, децимами; п'єс гомофонного складу з витриманим звуком (інтервалом, акордом) у лівій руці; п'єс з вкрапленням поліфонічної фактури (підголосочної, імітаційної) та збільшенням кількості голосів;
- перехід від читання поступених мелодій до стрибкоподібних, з поступовим ускладненням ладогармонійної структури та використанням альтерированих звуків;
- комплексне читання акордів та гармонійних фігурацій з поступовим збільшенням кількості позиційних зміщень, додаванням негармонійних звукових сполучень;
- вивчення різних аплікатурних закономірностей;
- читання п'єс із все більш складною артикуляцією, динамікою, ускладненням інтонаційного змісту (від простої зміни образів до суміщення контрастних пластів фактури);
- засвоєння різних типів синтаксичних структур, композиційних побудов творів.

Спершу викладачу необхідно детально обговорювати зі здобувачем майбутнє виконання кожної п'єси, навчаючи його помічати головні особливості твору, роблячи детальний аналіз тонального плану, ладу, темпу, побудови речень, особливостей фактури, ритмічного малюнка, специфіки звуковисотної побудови, характеру музики, виконавських прийомів (динаміки, артикуляції, педалізації), дії рук (аплікатури, ступеню опори та активності пальців) та інше.

Згодом аналіз музичного матеріалу здобувач повинен виконувати сам. Для розвитку необхідних “відстаючих” навичок читання з листа є низка вправ, які покращують нашу здібність бачити та спрощують нашу здібність грати.

### **Вправи на активізацію читання з листа ритмічного малюнка.**

Вивчення ритму **окремо** дуже спростить завдання комплексного читання нотного тексту з листа. Необхідно: продивитись ритмічну інформацію у тексті;

обрати 2 ноти на клавіатурі, по одній для кожної руки; рахувати долі, промовляючи 1,2,3,4, або 1, і, 2, і, 3, і, 4, і ( якщо є восьми або шістнадцяти). Поки здобувач зчитує тільки ритмічну інформацію та грає на двох клавішах ритмічний малюнок, необхідно звертати увагу на паузи. Темп повинен бути зручним. Поступово здобувач повинен збільшувати темп до необхідного, в якому буде грати п'єсу.

Цей шлях найменш обтяжливий та не вимагає більше 2-5 хвилин на день для занять, але займатись потрібно регулярно. Для тренування дозволяється взяти будь-яку збірку п'єс для початкових класів ДМШ. Коли здобувачу буде дуже легко це робити з будь-якою незнайомою п'єсою, цю вправу більше ви-конувати не потрібно.

Потім ми ускладнюємо вправи на ритм, йдучи в такому напрямку:

- вводимо нові ритмічні співвідношення;
- вводимо новий метричний розмір;
- збільшуємо остинатні групи до декількох тактів;
- вводимо елементи ритмополіфонії дуже корисної для формування навички читання нот з листа (ритмічна фігура розшаровується на дві лінії та відтворюється обома руками по черзі або одночасно).

Для тренування більш складних ритмічних формул необхідно взяти джазові п'єси та етюди або спеціальні ритмічні вправи.

Завдяки такій «ритмічній партитурі» здобувачі навчаються приділяти увагу музичній вертикалі; об'єм їх зорової уваги поступово збільшується. Ці вправи повинні випереджати розбір твору, а також слугувати своєрідною руховою лабораторією, в якій постійно накопичуються нові ритмоформули.

### **Вправи на активізацію читання з листа звуквисотної графіки та аплікатури.**

Перш, ніж почати читати ноти з листа, здобувачі повинні добре знати музичний алфавіт. Багато хто думає, що це 7 нот за порядком : ДО, РЕ, МІ, ФА, СОЛЬ, ЛЯ, СІ. Однак це не зовсім так, тому що рух музики йде не тільки вгору, але і до низу і кожна із 7-ми нот може бути першою. Тому студент повинен швидко

увяляти собі та називати поступову послідовність із 7 нот вгору та до низу від будь-якої ноти. Це так зване перше коло музичного алфавіту. Швидкість реакції - це головне в музичному читанні. Вміння швидко промовляти ноти на початковому етапі слугує основою для швидкого читання нот з листа, формує правильний засіб мислення.

Друге коло музичного алфавіту утворюють ноти, які розташовуються через шабелі - «терцові» послідовності: ДО-МІ-СОЛЬ-СІ-РЕ-ФА-ЛЯ-ДО. Це коло допомагає студенту бачити та читати нотний стан, де всі ноти розташовані або на лінійках, або між лінійками. Тут закладена структура тризвуків та септакордів. Читати їх з часом стане набагато простіше.

«Квартові» послідовності дають нам третє коло: ДО-ФА-СІ-МІ-ЛЯ-РЕ-СОЛЬ-ДО (в гору) та ДО-СОЛЬ-РЕ-ЛЯ-МІ-СІ-ФА-ДО (до низу). Знання цього кола допомагає швидко читати стрибкоподібні мелодії та обернення акордів, на-багато простіше запам'ятовувати «кварто-квінтове» коло тональностей, порядок розташування бемолів та дізів при ключах. Всі решта поєднання звуків –похід-ні від цих послідовностей, і зветься «оберненнями» у теорії музики.

Як бачимо, знання музичного алфавіту важлива опора музичного розвитку, основа для швидкісного читання нот з листа, каркас для розуміння теорії музики.

Велику роль в читанні нот з листа грає знання розташування нот у скрипковому та басовому ключах. Найшвидший засіб запам'ятати їх – поділити на чотири групи по нотах, розташованих на лінійках – СОЛЬ-СІ-РЕ-ФА-ЛЯ (басовий ключ); МІ-СОЛЬ-СІ-РЕ-ФА (скрипковий ключ) та між лінійками –ЛЯ-ДО-МІ-СОЛЬ (басовий); ФА-ЛЯ-ДО-МІ ( скрипковий). Нехай здобувач промовить кожну групу так швидко, наскільки це можливо, використовуючи звукову пам'ять (а не зорову, яку використовують більшість людей для запам'ятовування). Потім потренується зробити наступне - промовити: «Третя лінійка у скрипковому ключі». Це повинно його зорієнтувати, яка з чотирьох основних груп необхідна. Потім промовить: «МІ-СОЛЬ-СІ», і зупинитися на СІ (там, де потрібно), та ін. Нехай узгодить те, що він бачить з тим, що він грає. Ці тренування дозволять розвинути правильний засіб мислення. Враховуючи, що ці вправи досить нудні, 2-3 хвилини щоденно буде

достатньо. Це дозволить досягти необхідної концентрації та уникнути втоми. Мета вербалізації – досягти усвідомленої гри. Коли робити ці вправи стане простіше без промовляння - мета досягнута.

Далі необхідно визначитись з назвою нот на додаткових лінійках. Для цього треба використовувати пряме коло терцій для верхніх додаткових лінійок (висхідне) та зворотнє коло для нижніх додаткових лінійок (спадне). Студенти повинні орієнтуватись в цій послідовності дуже швидко. Якщо необхідно визначити ноту між додатковими лінійками, необхідно визначити ноту терціями на попередній лінійці та додати один крок. В кінцевому рахунку, треба дуже добре запам'ятати розташування нот на більшості додаткових лінійок. Ця вправа також буде корисною для розуміння акордів, побудованих на терціях.

### **Сприйняття інформації про аплікатуру.**

Одночасно з засвоєнням звуковисотної графіки йде процес сприйняття інформації про аплікатуру. Аплікатура ноти залежить від її розташування у пасажі. Часто аплікатуру позначають у нотному тексті, але це зовсім не обов'язково. Ми здатні підібрати її і самостійно для своїх рук. Для цього важливо позначити олівцем обрану аплікатуру, і грати завжди однаковими пальцями те, що написано у нотах. Часто аплікатуру можливо передбачити, виходячи з малюнку музичної фрази. Мета використання тієї або іншої аплікатури полягає в можливості зіграти максимальну кількість нот в одній позиції або мінімізувати кількість позицій руки.

Окрім того, існує таке поняття, як художня аплікатура, яка цілком підпорядкована рішенням конкретної художньої задачі.

Постійне тренування орієнтації на чорних клавішах у різних видах фактури, починаючи від позиційної побудови до більш складних комбінацій руху, без попереднього їх «намацування» на інструменті (так звана гра «наосліп») — з часом дозволить здобувачу відчувати себе більш розкутим за інструментом.

Така навичка, як «фотографування» - стимулюватиме прискорене сприйняття нотного тексту, починаючи з декількох нот та закінчуючи тактом, декількома тактами, мотивом, реченням та ін.

Заучування аплікатурних моделей гам, арпеджіо, акордів та ін., вміння грати

їх всі від білих та чорних клавіш вверх та вниз, не дивлячись на руки, значно покращить просторову орієнтацію на клавіатурі та поступово звільнить здобувача від необхідності постійно дивитись на свої руки в процесі гри, дозволить більше дивитись в ноти та читати наперед, зменшуючи втрату інформації.

Працюючи над розвитком перерахованих навичок, слід відзначити тісний взаємозв'язок деяких з них, їх «парність». Тому вправи часто виконують подвій-не навантаження. Так, навичка гри без зорового контролю корелюватиме з позиційно-аплікатурними навичками; засвоєння інформації на декілька тактів раніше від того, що звучить в даний момент, неможливо без опори на оперативну пам'ять; спритність руху яскраво проявляється в застосуванні навичок модифікації фактури музичного твору та ін.

На даний час створена велика кількість збірок для практичного застосування їх для читання нот з листа. Ці збірки можуть бути використані, як допомога для покрокового розвитку та формування навички читання з листа, так і для подальшого її вдосконалення.

Необхідно ще раз підкреслити, що стрижневим положенням сучасного навчання гри на музичних інструментах є принцип єдності художнього та технічного виховання при провідному значенні художнього фактору. Але розкриті негативні прояви у розвитку здобувачів змушують на певному етапі роботи тимчасово зосередити увагу на створенні технологічної бази гри з листа, як найменш розвиненої, і такої, яка порушує цю єдність. Подібне зміщення акцентів правомірне, тому що прийоми технічного засвоєння твору з листа та його художньо-образного охоплення не однакові і вимагають різного педагогічного підходу.

## **5.Висновок.**

Цілеспрямована робота викладача на навчання гри з листа на основі активізації цілісного процесу сприйняття та відтворення нотного тексту, включення усіх компонентів інтегративного вміння в діяльність читання з листа результативніше від інших, відомих на сьогодні, методів впливає на розвиток цієї здібності у здобувачів, які володіють навичками гри на фортепіано. Вирішення



задач на технологічному рівні, формування базових компонентів вміння читати ноти з листа істотно підвищують ефективність самостійної роботи здобувачів, формують позитивну мотивацію для занять, знімають перешкоди до виходу на рівень емоційно-образного читання музичних текстів з листа.

### **Використані джерела та література:**

1. Камаева Т. Чтение с листа на уроках фортепиано: игровой курс. Москва: Классика – XXI, 2007. 100 с.
2. Карачарова Т. И. Вопросы теории и методики обучения чтению нот с листа: монография. Белгород: БелГИКИ, 2006. 151 с.
3. John Kember. More Piano Sight-Reading. Schott music Ltd.London. Printed in Germany , 2015. [www.schott-music.com](http://www.schott-music.com)
4. Helen Marlais, Kevin Olson. Sight Reading. Rhythm Every Day. Copyright by the FJH Music Company INC. (ASCAP). U.S.A., 2008.

**Жукова О. М.**

**Специфіка роботи зі здобувачами спеціалізації “Оркестрові духові та ударні інструменти” з дисципліни “Фортепіано” .**

### **1.1. Особливості положення тіла та ігрового апарату за інструментом.**

За час роботи зі студентами спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти» у класі фортепіано виявились загальні проблеми та тенденції у вирішенні питань піанізму, а саме, у студентів даної спеціалізації. Пошук конструктивних рішень я знаходила у сфері аналогій у здоланні технічних та звуковидобувних труднощів як на духових інструментах так і на фортепіано. Усі музиканти – і виконавці, і викладачі знають, що найголовнішим критерієм при заняттях музикою є краса звуку. Це саме той матеріал з якого будується полотно музичного твору.

Якісне звучання музичного твору передбачає виконання цілого ряду необхідних умов:

- положення виконавця відносно інструменту (посадка-постановка);
- розвиток ігрового апарату;
- інтелектуальне наповнення процесу роботи (інтонування, динаміка, артикуляція, фразування, охоплення цілого з визначенням кульмінаційних масивів та крапок; тембральне забарвлення, жанрові та стилістичні риси) і багато іншого.

А тепер звернемося безпосередньо до специфіки роботи зі студентом без фортепіанної підготовки.

Помилки при підготовці до гри на фортепіано:

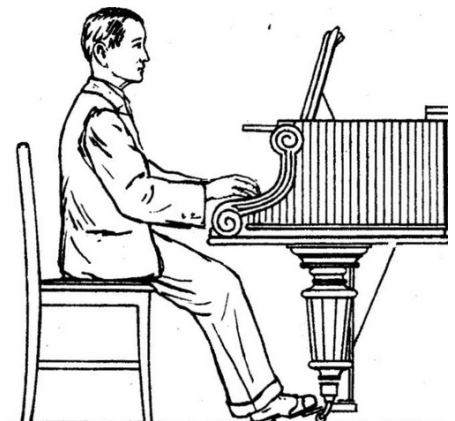
- лікті притиснуті та опущенні ніби « людина тримає папку під пахвами»;
- кисті зажаті;
- пальці скуті;
- плечі підняті;
- спина напружена.

Знаходячись у такому стані людина дуже швидко втомлюється фізично і це, безпосередньо, впливає на процес засвоєння основних засобів звуковидобування та

звуковедення. Як каже у своєму методичному посібнику М. Апацький: - «Звуковідведення на духовому інструменті походить від вдунання в трубку інструменту струменя повітря, при цьому відбувається ритмічна робота легень – вдих і видих. Робота пальців при добуванні звуків необхідна тільки після вдунання струму повітря в інструмент. Існування саме такої послідовності є гальмуючим моментом при грі на фортепіано. До факторів, що ускладнюють процес освоєння фортепіано, відносять також звичку тримати пальці і руки в одноманітному положенні, відсутність почуття ваги при натиску клапанів пальцями, відсутність відчуття дистанції пересування»<sup>1</sup> – саме тоді слушно запропонувати студенту (будь-якої спеціалізації) уявити собі, що у нього в руках знаходься його професійний інструмент.

Залучення *методу аналогії*: коли студент тримає свій рідний інструмент (трубу, кларнет тощо) в нього повинна бути пряма спина, опущені плечі та розведені у бік лікті; з такого положення студент може глибоко вдихнути та направити теплу струю повітря у мундштук інструмента, здобувши красивий звук. Таке саме положення він повинен прийняти за фортепіано.

А саме: у методичних посібниках для студентів духових спеціалізацій рекомендовано слідкувати за тим, щоб грудна клітина не затискалась, отже лікті потрібно відвести від корпусу (не підпирати ліктями ребра, щоб не заважати набирати дихання). Підймання ліктів не повинно супроводжуватись підйманням ключиць, так як це неминуче призводить до небажаної скутості плечового поясу.



Корпус необхідно утримувати прямо у природному положенні, ноги займають також природне положення забезпечуючи корпусу прочну та пружну стійкість. Не варто горбатитися, скособочуватися; стан свободи корпусу

---

1 Основи теорії та методики духового музичного виконавства: уч. посібник / В.М. Апацький; Нац. Музик. Акад. України ім. П.І. Чайковського: Київ. 2006, 432 с.

обов'язковий; зажими корпусу можуть передатися ігровому апарату викликати скутість пальців рук, м'язів губного апарату.

«Даже небольшая зажатость в каком-либо месте тела, которую сразу не почув-ствуешь, может парализовать творчество»,<sup>2</sup> - писав К.Станіславський.

Кисті рук не вигинаються та не напружуються. Їх положення повинно забезпечити свободу дій кожному пальцю. Неприпустимо прогинання кистей, так як подібне положення сковує пальці. Пальці повинні бути вільні, злегка округлі.

Правильний стан граючих пальців дуже добре визначає відома рекомендація Ф. Ліста згідно якої рука повинна бути «вільною та живою».

Пальці розміщуються над відповідними отворами, клапанами або клавішами вентилів або помп і доторкаються їх найбільш чуткими своїми частинами – подушечками, в шкірі яких велика кількість тактильних рецепторів.

В цьому відношенні з подушечками пальців може зрівнятись тільки другий «чемпіон» тактильної чутливості – шкіра губ.

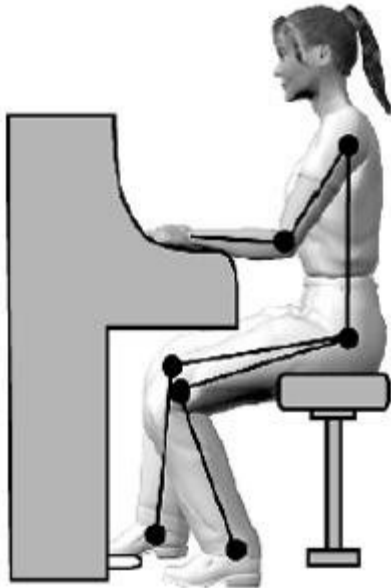
Данні рекомендації однаково цінні і необхідні в виконанні як при заняттях на духових інструментах, так і на фортепіано. Для підтвердження нерозривного зв'язку навичкок гри на фортепіано та на духових інструментах, дуже часто, безпосередньо на уроці ми разом з учнями звертаємось до методичних робіт В. Н. Апатського: «основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва» (які студенти вивчають на заняттях з методики) та аналізуємо питання про постановку виконавчого апарату «музиканта-духовика», виявляючи та обговорюючи основоположні фактори:

- природність;
- раціональність;
- свободу;
- артистизм.

**1.2. Рішення художніх, смислових, артикуляційних та інших задач на уроках фортепіано зі студентами спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти».**

Помічено, коли зі студентом розмовляєш про його професійний інструмент та

прийоми, які застосовуються при виконанні саме на його інструменті, студент помітно поживляється та активно вмикається в процес пошуку більш раціональних шляхів вирішення піаністичних питань та складнощів, якщо знайти загальні риси та загально-музичні завдання. Визначення найкоротшого шляху до цілі, коли виключається все зайве та випадкове, а витрати нервової та фізичної енергії зводяться до мінімуму, призводить до економної виконавської техніки.



Г. Нейгауз писав: «Не нужно будить воображение ученика на уроке, нужно просто не давать воображению засыпать!»

Будь-яку піаністичну проблему чи незручність ми вирішуємо так: в уяві студент виконує даний фрагмент на своєму основному інструменті - трубі, тромбоні або кларнеті, тощо. Керуючись цією рекомендацією, я постійно прошу студента уявляти, як він грає гамоподібний пасаж, арпеджіо, широкий інтервал, або музичну інтонацію на основному інструменті. Траплялись випадки, коли на урок з фортепіано студент приносив свій інструмент, і ми, безпосередньо, на ньому вибудовували довгі фрази фортепіанного твору, філірували довгий звук, знімали звук на атаці, застосовували різноманітні артикуляційні прийоми та багато іншого.

Одного разу ми запросили на урок ще одного студента для виконання фрагменту сонати Д. Скарлатті ре-мінор, для того, щоб виявити лінеарність у русі підголосочної партії (обидва кларнетиста успішно впорались із завданням та суперечка з необхідності визвучити більш ретельно хід вісімками вгору була вирішена на користь Д. Скарлатті). Практично кожна соната, яка вивчається у фортепіанному класі, повинна стати вправою в оркестровці. Більш того, необхідні постійні порівняння зі спеціальними оркестровими штрихами (*detache, spiccato, partamento, frullato* тощо). Їх слухання і втілення на фортепіано – найсильніший фактор в стимуляції розвитку тембрового мислення.

Обов'язково на уроках з фортепіано ставиться питання про те, що музикант – це, в першу чергу, публічна особистість - педагог або артист, тому його не тільки слухають, а й уважно роздивляються. Ліквідація зайвих рухів при грі на роялі також проецирується на спеціалізований інструмент і ось - дивина: невиправдані махи руками, коливання корпусом, підймання плечей – все зводиться нанівець, чи майже зовсім зникає.

Важко переоцінити ту користь, яку приносить вивчення творів крупної форми на уроках фортепіано саме студентами-«духовиками». Ті сонатини, сонати, концерти, що були створені композиторами-класиками для фортепіано мають дуже відчутну оркестрову інструментовку навіть на дуже простих прикладах: Ф. Кулау, М. Клементі, Я. Дюссека, Г. Шютца. Що казати про твори Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

Вивчення творів великої форми несе у собі багато музичних задач, однією з котрих є виховання та розвиток гармонійного слуху. Візьмемо для прикладу сонату Й. Гайдна C-Dur 1 частина.

Спочатку студенту ніяк не вдавалось з'єднати три перших акорди в єдину лінію: то верхній звук не відповість, то другий та третій акорд динамічно заслабкі та завчасно згасають; а далі - на висхідному ході тридцять другими – пальці плутаються; самий верхній звук приймає на себе всю «ударну хвилю» тому, що аплікатурна позиція змінюється; наступні вісімки (за верхнім «до» донизу) – ударялись кожним пальцем окремо, а динаміка третього такту була занадто голосною; агогічне розширення ніяк не виходило.

Облишимо всі невдалі спроби вирішити це питання. Розглянемо той засіб, завдяки якому все-таки вдалось вибудувати цю фразу. Ми звернулись до концерту Й. Гайдна мі-бемоль мажор для труби з оркестром, який вивчали на уроках з фаху деякий час до того і згадали, як розпочинається головна партія концерту. Аналогія була майже повна а саме:

- перед початком атаки потрібно взяти дихання та затримати його наміть;
- теплий подих та атака звука на слог «та» - три звука на одному подиху в лінію;

- подальша музична побудова вимагала злегка прикритої динаміки, як би відповідаючи першим трьом звукам.

Після пробудження цих музично-звукових уявлень робота пішла конструктивно. Виконання концерту для труби стало звуковою моделлю виконання сонати для фортепіано. А далі - пішла робота над технологією виконання, під час якої ми знов і знов звертались до технологій виконавства на духових інструментах. Основу успішної роботи складають два головних принципи - формування у свідомості здобувача чіткої слухової цілі та безперервний слуховий контроль.

Працюючи над п'єсами, необхідно, щоб студент знайомився з різними за стилем, характером і рухом зразками мелодики. Фортепіанна музика настільки багата, що і при скромному піаністичному рівні можна вибрати п'єси високохудожнього значення відомих композиторів - Р. Шумана, Ф. Шуберта, П. Чайковського, Д. Шостаковича та ін., які дуже часто входять до репертуару виконавців-трубачів, тому засоби звуковідтворення, звуковедення, артикуляційні прийоми, структурні закономірності, загальні підходи до кульмінації - аналогічні, або схожі і використовуються, як у класі з фаху, так у класі з фортепіано. Перед студентами ставиться завдання почути і відтворити виразні особливості мелодизму. Корисно частину матеріалу виконати на інструменті, на якому здобувач спеціалізується.

Ставлячи музичні та технічні завдання треба обов'язково звернути увагу на колористичне забарвлення роялю. Так склалося історично, що до початку ХІХ століття фортепіанна музика не вважалась професійною. Професійними музикантами вважались вокалісти і ті, хто грав на духових та струнних інструментах. Вести розмову зі студентами-«духовиками» про духові інструменти «високим поетичним слогом» дуже корисно, тому що таким чином у них виховується витонченість та розкривається енергія почуттів, ліквідується можливість підходити до занять з фортепіано як до рутинного, докучливого ремесла. Звучання духових інструментів безмежно різноманітне та барвисте: «акварельна» прозорість та чистота колориту «дерева»; сліпучо-яскраве, подібне промінням сонця, що сходить *fortissimo* мідних; пасторальність флейти та гобою;

«криштальна» звучність кларнету; глибокий, м'який, трохи таєм-ничий тембр фаготу; рицарська прямота та відкритість труби та тромбона; пустий та тягучий звук валторни, дивовижним чином поєднуючи у собі мрійливу співучість та силу; м'яка обволікаюча потужність туби - саме такого забарвлення фортепіанного звука потрібно вимагати від студентів.

Ні для кого не секрет, що кожен музикант-«духовик» рано чи пізно по роду своєї професійної діяльності опиняється , в оркестрі чи ансамблі. Для участі у цих колективах в нього повинен бути розвинутий гармонічний (вертикальний, багатоголосний) слух. Як відомо, усі духові інструменти одноголосні та у виконавців на цих інструментах, переважно, розвивається мелодійний (горизонтальний) слух . Таким чином, оркестровий музикант може розвинути гармонійний слух, відвідуючи уроки сольфеджіо та фортепіано.

Як саме здійснюється звуковідтворення на фортепіано та на будь-якому іншому духовому інструменті? Давайте зробимо аналіз та проведемо деякі аналогії. Для того, щоб звук розпочав своє життя, його потрібно атакувати. На роялі – це різні види туше, на духових – різні види атаки. Т. Докшицер зазначав: «Атака звука дає свободу. Если отсутствует определенное начало звука, наполненное дыханием, то неоткуда взяться его продолжению. Звук, не имеющий начала, нужно специально создавать, им заниматься, а это сковывает свободу исполнителя. Звук же, извлеченный определенной атакой (слогом «та», а не «твуа»), сам живет и развивается и не требует к себе дальнейшего внимания исполнителя. После хорошей атаки внимание музыканта может быть переключено на другие моменты исполнения и устремлено вперед, к следующим нотам текста».

Піаністам відомо про таке явище, як призвук – це звук від удару пальця о пластик клавіші. Ніякого сенсу у цьому звуці немає. Він зайвий у звуковій палітрі, а з'являється із-за погано організованого руху ігрового апарату (кінця пальцю). Тому, так розповсюджена вимога до студентів – округлити кінці пальців. Займаючись із студентом на фортепіано необхідно вимагати від нього брати дихання перед початком кожної фрази, тому що взяття дихання завжди передує атаці звука на духовому інструменті. При грі на фортепіано дихання береться підйомом кисті



вгору. Цей рух повинен бути виконаний у тому темпі, у якому, в подальшому буде здійснюватись рух мелодії. На цьому прикладі можливо побачити аналогію з діями диригента оркестру або хору перед показом початку фрази. У цьому перша вимога атаки звуку. «Бездыханная игра на фортепиано – иллюзия для непосвященных». Вивчаючи методики викладання гри на духових інструментах таких авторів, як М. Апацький, Т. Докшицер, В. Цибін та ін., я звернула увагу на те, що велике значення для успіху атаки звука на духовому інструменті має відповідна пружність губ та опора на диханні. Коли виконавець видобуває звук без активної підтримки дихання, у слухача з'являється враження, що частина, яка «атакується» звуком як би «шльопається» зверху. Таким чином, вірна техніка атаки нагадує укус бджоли.

На думку американського трубача та педагога Л. Девідсона – у момент атаки музикант повинен «дуть не в ноту, а как бы сквозь неё». Це твердження дуже дієве, коли пропонуєш студенту грати мотиви та фрази «сквозь ноты» для перспективного мислення і дуже корисне в артикуляції *legato* (приклад: М. Мясковський fuga c-moll). Для отримання необхідного характеру атаки звуку викладачі з духових інструментів пропонують учням імітувати проголошення різних складів - та, ту, ті, да, ді, за тощо. Приголосна «т» – дає найтвердішу атаку; «д» – більш м'яку атаку; «дз» – найм'якішу. Проголошення цих складів при видобуванні звуків на фортепіано також приносять конструктивний результат. Деякі дослідники фортепіанного виконавства висловлюють думку, що піаністам для виконання широких інтервалів таких як: кварта, квінта, секста, септима, октава і т. ін. не треба здійснювати ніяких фізичних зусиль, тому часто ці інтервали не несуть в акустичному еквіваленті ніякої насиченості та семантичного значення. Духовикам та вокалістам для виконання широких інтервалів необхідно прикладати немалі зусилля для точного інтонування, для якого духовики використовують слог «та-і» для виконання інтервалу знизу вгору, та слог «ті-а» для виконання інтервалу зверху вниз (працюючи в класі з вокалістами я підмітила вказівки викладача направлені на роботу над інтонаційною точністю: для того щоб заспівати чисто верхній звук у широкому інтервалі, потрібно цей самий верхній звук брати зверху, як би

накриваючи його куполом). Проаналізував вказівки направлені на чистоту інтонування у духовиків, і так само у вокалістів, я синтезувала ці вказівки, та використовую їх в роботі над виразним виконанням мелодійних структур, із широкими інтервалами, при грі на роялі.

Виразне виконання музичних творів обумовлено використанням різноманітних артикуляційних прийомів. По І. Браудо, артикуляцією називають засіб виконання послідовності звуків визначаючих ступінь їх неподільності та розчленування. Спираючись на визначення І. Браудо артикуляції, як поняття «вимови звуку», зв'яжемо її з колом усіх тих процесів, які протікають в ході «життя» звуку. Характер вимови звуку залежить від того, як він «народився» (атака), як «жив»(стаціонарна частина) та як «помер»(завершення звуку). Виконавці-духовики працюють з кожною фазою звуку окремо. На фортепіано, також, треба націлювати студентів на цю роботу. Звук взятий певною атакою та артикуляцією, треба проживати та зняти також на атаці. Яким буде зняття звуку визначається з тієї концепції музичної інтонації, яку ви вклали в нього перед цим. Артикуляція *staccato* у духовіка виконується за допомогою атаки язиком; дійсне звучання ноти становить приблизно половину зазначеної тривалості – гостра, різка атака, швидкий рух язика та енергійне дихання (на фортепіано – гострий кінець пальця та активній зап'ясток). Дихання посилається в інструмент неперервним струменем, який поділяється на рівні відрізки швидким рухом язика. Духовик при цьому, як би проголошує слоги «ту-ту-ту» (пасажі на фортепіано в артикуляції *staccato* виконуються під узагальнюючим рухом руки; пальці швидко відскакують від клавіші, однак рухи зап'ястка вгору-вниз неприпустимі). У духовіка стаціонарна частина звуку має неперевершені виразні можливості. Здатність духовіка активно впливати на стаціонарну частину звуку, надає його звуковимові особливу виразність. При грі на фортепіано довгі звуки починають згасати одразу після їх «народження», тому зустрічаючи у тексті музичних творів довгі звуки, я прошу студента-духовіка в уяві робити *crescendo* (Є. Мак-Доуелл «Старая сосна»).

Дуже важливу роль, в роботі над будь-якими музичними творами, відіграє артикуляція та «штрихи». Цей термін використовували виконавці на струнно-

смичкових інструментах, визначаючи сам процес гри. В подальшому, використовуючи слово «штрих», визначали той, чи інший спосіб звуковидобування та ведення звуку смичком. Поступово слово «штрих» вийшло за рамки тільки смичкового виконавства. При грі на фортепіано та на будь якому духовому інструменті, штрихи застосовуються як виконавський прийом, та як звуковий виразно-смысловий результат цього виконавського прийому. У першому випадку штрих - це засіб добування, ведення, закінчення та з'єднання звуків. В другому випадку - це послідовність звуків, певним чином виголошена. Артикуляція на духових інструментах та артикуляція у вокалістів споріднена – вокально-речова. Природа виконання широких інтервалів на духових інструментах споріднена з вокальною манерою. Звук, який попереджає інтервальний стрибок, необхідно дослухати до кінця і знати - чим більший інтервал, тим повніше витримується попередній звук. *Legatissimo* вимагає рівномірної, пластичної подачі дихання в інструмент та дуже плавних рухів пальцями. Ці вказівки спрямованні на виконання *legatissimo* на кларнеті, флейті та трубі. Коли я вимагаю у студента-флейтиста виконати фрагмент мелодії з артикуляцією *legatissimo*, то наголошую на тому, щоб він набрав дихання, як найглибше та видував його на протязі усього мелодичного фрагменту; рухав корпус перманентно, в одному напрямку, та накладав звучання слідкуючого пальця на звучання попереднього. Фортепіанне *non legato*, скоріше, наближується до духового штриху *detache* (і знову я хочу повернутись до концерту Й. Гайдна для труби, а саме, до перших трьох нот головної партії, так би мовити, тематичного зерна, який повинен виконуватись штрихом *detache*. У сонаті Й. Гайдна C-Dur перші три акорди, також, виконуються штрихом *detache*, що студенту-трубачу вдається з найбільшим успіхом, бо він розуміє, що мається на увазі.

Гобой, кларнет, труба – ясно та визначено артикулюють, майже із графічною чіткістю. Трохи розпливчата артикуляція фагота, валторни та туби. Атака у флейти більш м'яка та розмита.

Артикуляція має великі формообразуючі можливості. Також вона може впливати на динаміку твору. Давайте звернемо увагу на такий артикуляційний

прийом як *tenuto* (звук “с” виділяється з ряду звуків і незабезпечений цією артикуляційною позначкою). Цей динамічний акцент є незамінним при виявленні мелодійного голосу у скритій поліфонії. Т. Докшицер вважає неприпустимим зміну характеру штриха при зміні нюансу. Артикуляція має здатність впливати на вимову затакту - цього одного з найважливіших елементів музичного інтонування. Динамічні та артикуляційні акценти, використані влучно, можуть здійснити дуже яскраве художнє враження. Яскравий вплив на слухача здатна надати доречно застосована динамічна та артикуляційна акцентуація. Невеличка цезура перед звуком, дозволяє виділити звук легким, витонченим акцентом, не вдаючись до допомоги грубого динамічного поштовху.

Особливе розповсюдження цього прийому я рекомендую використовувати наприкінці творів барочного та класичного стилів. Працюючи концертмейстером у класі видатного трубача та педагога Голуба В. С. (доречи, він був учнем Т. Докшицера), я вперше зіткнулась з цією рекомендацією при виконанні концерту Й. Гайдна для труби з оркестром Мі бемоль мажор. З того часу використовую цей прийом на фортепіано, досягаючи потрібного звукового та художнього ефекту, та рекомендую його використовувати своїм учням.

Заміна слухового та рухового стереотипу, використана при грі на духовому інструменті, стає на заваді при переході до гри на фортепіано. Так, наприклад, на клавіатурі фортепіано при русі вправо підвищується звуковисотність, а на дерев'яних духових – навпаки, знижується.

До засобів, що усувають гальмівний вплив духового інструменту, слід зарахувати наполегливий розвиток уявлення клавіатури, дистанції пересування кожної руки, контролю над дією кожного пальця, – вважає В. Н. Цибін.

Для досягнення вільного орієнтування на клавіатурі доцільно п'єси, вивчені напам'ять, виконувати або з закритими очима, або в темряві (цей метод був запропонований ще у XVIII столітті Ф. Е. Бахом в його праці «Досвід виконання правильного способу гри на клавирі»).

При засвоєнні учнями-духовиками фортепіанної клавіатури, налагоджується інший взаємозв'язок між музично-слуховими уявленнями і руховими відчуттями.

Звернемо увагу на найголовніший аспект у музичному виконавстві, а саме – на музичну уяву про те звучання, котрим ідеально повинно бути виконано той чи інший музичний мотив, фразу, твір в цілому.

«Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это нужно сделать» – це висловлювання Г. Нейгауза відомо практично усім професійним музикантам. Для виконавців на духових інструментах та на фортепіано, звук складає основу багатії палітри засобів виразності, тому звуковидобування гарного співочого звуку, що змушує забути фізичний процес його виникнення - є виключно важливим. «В гнукости и пластичности звука заключена сила выразительности музыки» – це твердження Т. Докшицера (відомого трубача - виконавця-віртуоза та педагога) може зайняти місце епіграфа в роботі над будь-яким фортепіанним твором.

Альберт Ейнштейн казав, що освіта – це те, що залишається після того, коли забуваєш все, чому вчили у школі. Тому моя задача, як педагога, підштовхнути учнів до дослідницької діяльності, направленої на знаходження глибинного сенсу у музичному мистецтві через ті дії, які визивають особливі музичні асоціації, добре впливають на життя суспільства та кожної людини зокрема. «Усе, чому ми бажаємо навчити, слід не диктувати, а сумісно, як би заново, відкривати, долучаючи учня до активної роботи» – А. Рубінштейн. Такий метод різко підвищує зацікавленість учня, та як наслідок - покращує результат занять.

Тема даного дослідження не може бути повністю вичерпана цією статтею, так як з кожним наступним учнем доводиться шукати специфічні індивідуальні рішення, обов'язково залучаючи учня до дослідження технологічних проблем, обговорюючи загально-художні, естетичні та історичні передумови розвитку музичного мистецтва, його колосальну роль у культурному розвитку суспільства.

### **Заключення.**

Вивчення гам та технічних комплексів, один із важливих і незамінних компонентів оволодіння майстерністю гри на музичних інструментах. По суті вони є готовими шаблонами для виконання багатьох фрагментів художніх творів, де, власне, до-волі часто використовуються.

Все, до чого варто прагнути у опануванні фортепіано, студентів кафедри

«Оркестрових інструментів» у звуковиразності, слухому досвіду та досвіду отриманні від звуку конкретних якостей вже є в досвіді учнів, який вони отримали в процесі навчання по фаховому інструментові, проте цей досвід необхідно перетрансформувати та переосмислити, для того, щоб мати змогу використовувати його при грі на фортепіано. В нагоді цьому й стають гами та технічні комплекси.

### **Використана література:**

1. Брянская Ф. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. Москва: Классика XXI, 2008. 68 с.
2. В классе А. Б. Гольденвейзера: сборник Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки / сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. Москва: Музыка, 1986. 210 с.
3. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
4. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: Логос, 2008, 222 с.
5. Камаева Т. Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс. Москва: Классика XXI, 2007. 100 с.
6. Коган Г. Работа пианиста. Москва: Классика XXI, 2004. 204 с.
7. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. Москва: Классика XXI, 2003. 148 с.
8. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва: Советский композитор, 1983. 266 с.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
10. Перельман Н. В классе рояля. Москва: Классика XXI, 2007. 128 с.
11. Тартанская Т. Первые месяцы обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1976. 97 с.
12. Тимакин Е. Воспитание пианиста. Москва: Музыка, 2009. 176 с.
13. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. Ленинград: Музыка, 1964. 184 с.
14. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984. 176 с.

**Капітонова В.Є.**

## **Практичні рекомендації до самостійної роботи здобувачів по читанню**

### **нот з листа**

Одним з найважливіших аспектів фортепіанної підготовки є навичка читання з листа, яка забезпечує швидке засвоєння та якісне виконання музичних творів, у багатьох випадках сприяє вільному художньому спілкуванню та емоційній єдності музичного виконавця та слухачів, а також допомагає охопити великий репертуарний об'єм для професійного використання.

Задача оволодіння навичкою читання з листа в умовах навчального процесу передбачає вдумливу, наполегливу та кропітку роботу здобувача. Запропоновані методичні поради націлені на систематизацію цієї роботи.

Для зручності використання практичні рекомендації сформульовані як перелік методичних завдань та виконавських порад, що, на наш погляд, має забезпечити чітку та продуктивну роботу здобувача, і складаються з п'ятих розділів:

I. Виконавські та навчальні завдання у системній роботі по читанню з листа (визначає вміння та навички, які формуються в процесі читання з листа нотного тексту).

II. Послідовність підготовки до виконання твору (розкриває етапи осмислення твору перед його виконанням).

III. Техніка читання з листа (охоплює комплекс методичних вказівок, які сприяють розвитку навички якісного та художнього читання нот з листа).

IV. Самоаналіз розвитку навички читання з листа.

V. Самооцінка читання нот з листа.

Дані рекомендації пропонуються з метою організації та забезпечення самостійної роботи здобувачів.

### **I. Виконавські та навчальні завдання у системній роботі по читанню з листа.**

1. Реалізація емоційно-художнього змісту твору при першому виконанні, тобто при читанні з листа.

2. Розвиток вміння думкою охопити в цілому твір та визначити його художньо-виконавські завдання.

3. Розвиток логіки, гнучкості музичного мислення.

4. Розвиток зорової, музичної, логічної пам'яті.

5. Розвиток вмінь та навичок при читанні з листа у таких напрямках:

а) швидке усвідомлення нотного тексту, проектування та виконання його на клавіатурі у відповідному темпі;

б) вміння точно підібрати аплікатуру, яка є раціональною з точки зору інтонаційної та художньої виразності, технічних та фактурних особливостей твору, особистої зручності виконання, свободи піаністичного апарату;

в) вміння миттю підібрати необхідний піаністичний прийом з точки зору техніки виконання, звучання, педалізації;

г) вміння швидко орієнтуватись:

- у художніх завданнях творів;

- у стилевих особливостях творів та реалізації їх характерних рис,

- у засобах музичної та виконавської виразності (штрихи, динаміка, метроритм, артикуляція, звукоутворення, педалізація, агогіка, та ін.);

- у визначенні та побудові музичної форми в цілому та її структурних елементів (розділів);

- у визначенні та передачі жанровості твору;

- у співвідношенні фактурних ліній:

\* у гомофонно-гармонічній структурі - мелодії, басової лінії, акомпануючих пластів;

\* голосів у поліфонічній структурі;

\* пластів у акордовій фактурі, т. ін.;

- у лінійному розвитку музичної думки (рух по горизонталі);

- у гармонічному співвідношенні та розвитку вертикалі;

- у емоційному фарбуванні тем, партій, образів, т. ін.;

д) здійснення самоконтролю, активної уваги.

## **II. Послідовність підготовки до виконання твору.**

1. Прочитати назву твору, прізвище автора. Визначити стиль, жанр, програму (якщо можливо).



2. Визначити характер та темп, керуючись вказівками автора або редактора.

3. Визначити тональність за першим та останнім тактами – гармоніями та звуками у них. Виходячи з цього, з'ясувати:

1) емоційний настрій;

2) чорні клавіші, які використовуються та білі клавіші, які не використовуються.

4. З'ясувати розмір твору.

5. Визначити фактуру, намітити принцип використання аплікатури.

6. Охопити очима твір в цілому, щоб визначити:

- структуру, форму;

- складні епізоди (з точки зору техніки, поліфонії, фактури, аплікатури, звучання, складності ритмічного малюнку, тощо);

- художні завдання - динаміку, фразування, характер звуковидобування, кульмінації, педалізацію, т. ін..

7. Налаштуватись емоційно.

### **III. Техніка читання з листа.**

1. Продивитись та зорovo запам'ятати перший такт (або півтакта, якщо складний розмір).

2. Визначити найближчу аплікатуру, позицію руки.

3. «Дати вказівки» рукам на початок гри. У цей момент очима вивчаємо нову побудову - один такт простий або половину складного. Таким чином, зусиллям волі очі випереджають роботу рук спочатку на один простий такт. Помічник може штучно закривати текст на один такт вперед, щоб організувати та виховувати волю виконавця.

4. Однією з головних вимог при читанні з листа є збереження темпу та метроритмічної стійкості. У зв'язку з цим зрідка допускається спрощення фактури за умови збереження гармонійної структури, характеру, образу твору, загальної мелодійної та басової лінії розвитку, цілісності форми.

5. При виконанні з листа необхідно намагатись очима слідкувати тільки за нотним текстом, привчати руки грати «навпомацки», якомога рідше дивитись на

клавiатуру.

6. Важливо навчитись визначати у нотному тексті не тільки ноти, а й відстань між ними - інтервали (секунди, терції, кварта, т. ін.); бачити їх на клавiатурі та знаходити таку аплікатуру, яка відповідає даному інтервалу та нотному малюнку:

- у акордовій фактурі визначати відстань (інтервали) між нотами, а не самі ноти, з яких складається акорд;

- у лінійній фактурі навчитись бачити за відстанню - інтервалом - горизонталь та вертикальне сполучення ліній;

- у гамобразній фактурі треба бачити початкову та кінцеву ноту і автоматично використовувати аплікатуру певної гами.

7. Необхідно навчитись зорозуміти визначати акорди (тризвуки та септакорди) з оберненнями та брати їх, враховуючи знаки - ключові та прохідні.

8. Ощадливо (з метою виконавської зручності) використовувати рухи рук та пальців.

9. Раціонально використовувати педаль. Слід не «забруднювати» звучання, тим більше - з метою приховати помилки.

10. Важливо постійно зберігати правильну посадку. Розгляд тексту зблизька заважає виконанню (рухам рук, технічній свободі, осмисленню тексту, охопленню цілого).

11. Особливості читання з листа трьох рядків:

- допустимо спрощення ритмічних малюнків 16-х, 32-х, тріолей, тощо, дотримуючись метроритмічної основи;

- необхідно намагатись точно передавати звуки мелодії соліста; можливо їх деколи пропустити, але не змінювати;

- необхідно зберегти лінію басу - особливо на сильних та відносно сильних долях;

- допустимо уникати великих стрибків та широкого фактурного розташування звуків;

- при спрощенні складних акордів необхідно зберігати їх гармонійний зміст, обов'язково зберігаючи звуки першого та третього щаблів та басову ноту, як акордову основу;

- допустимо акорди з широкого розташування переводити у тісне, обираючи просту та зручну позицію руки;

- необхідно дотримуватись вимог ритму, при об'ємній фактурі не робити

акорди постійно ламаними, якщо немає потреби та вказівок автора;

- допустимо спрощувати або зрідка не виконувати складні мелізми;

- у поліфонічній фактурі можливо спрощувати середні голоси або підголоски, але в цілому треба зберігати поліфонічну основу та намагатись не обривати голоси хаотично, а підпорядковувати їх інтонаційній та логічній завершеності;

- можливо спрощувати фактуру, яка складається з подвійних нот;

- при необхідності можливо переносити фактурний малюнок з однієї руки в іншу.

Навичка читання з листа відпрацьовується послідовно та наполегливо. Бажано регулярно займатись цією роботою, читаючи з листа кожний день до 15-ти хвилин (або до 10 творів), але критерієм має бути не кількість витраченого часу, а формування концентрації уваги та реалізація поставлених завдань у ході практичного виконання творів.

Попередньою теоретичною роботою є вивчення професійних обґрунтувань та вищезазначених методичних рекомендацій.

#### **IV. Самоаналіз розвитку навички читання з листа.**

1. Проаналізувати виконання музичного твору, який прочитано з листа, за наступними вимогами:

1.1. грамотність виконання тексту (нот, пауз, знаків, ритмічної організації, штрихів, використання відповідної аплікатури).

1.2. передача стильових ознак (штрихів, артикуляційних особливостей, синтаксичної побудови, засобу звуковидобування, відповідної метроритмічної організації).

1.3. характеристика образної сфери:

- організація динамічного плану (динамічна структура побудов, розділів форми, фраз; лінійний та гармонійний розвиток);

- жанрова характеристика тем, партій;

- виконання фактурних вимог (співвідношення ліній, голосів, мелодії та акомпанементу; стрункність акордової фактури; ясність мелізмів, арпеджіато; точність стрибків; підкреслене проведення тематичного матеріалу);

- збереження зазначеного темпу;
- відповідність використання тембрових кольорів;
- логічність та ясність педалізації;

#### 1.4. побудова форми музичного твору:

- логічність та ясність організації кожного розділу та форми в цілому;
- метроритмічна, динамічна, емоційна цілісність розвитку, відповідно до законів форми;
- наявність етапних та головної кульмінацій;

1.5. реалізація технічних завдань твору (володіння аплікатурними принципами, фактурно-позиційними формулами; раціональність організації рухів та досягнення свободи ігрового апарату).

2. Схема щоденної порівняльної характеристики набуття навички читання з листа:

2.1. розвиток вміння думкою охопити твір в цілому, визначити його художньо-виконавські завдання та реалізувати їх у виконанні;

2.2. розвиток логіки та гнучкості мислення;

2.3. розвиток зорової, музичної, логічної пам'яті;

2.4. розвиток техніки та якості читання з листа -

а) швидкого усвідомлення нотного тексту, проектування та виконання його на клавіатурі у відповідному темпі;

б) вміння точно підібрати аплікатуру, яка є раціональною з точки зору інтонаційної виразності, технічних та фактурних особливостей твору, особистої зручності виконання, свободи піаністичного апарату;

в) вміння миттєво підібрати необхідний піаністичний прийом з точки зору техніки виконання, художніх завдань, педалізації;

г) вміння швидко орієнтуватись

- у стильових особливостях виконання та реалізації у звучанні їх характерних рис, засобів музичної виразності (штрихи, динамічна організація, метроритм, артикуляція, звукоутворення, педалізація, агогіка, т. ін.);

- у визначенні та побудові музичної форми, її структури і цілісності,

відповідної динаміки;

- у визначенні та передачі жанру твору;

- у співвідношенні фактурних ліній:

\* у гомофонно-гармонічній структурі - мелодії, басової лінії, акомпануючих пластів;

\* голосоведення в поліфонічній структурі;

\* пластів в акордовій фактурі, тощо;

- у лінійному розвитку музичної думки (рух по горизонталі);

- у гармонійному співвідношенні та розвитку вертикалі;

- у емоційному фарбуванні тем, партій, образів, т. ін.;

д) здійснення самоконтролю, активної уваги;

2.5. досягнення психолого-технічної свободи при виконанні музичного твору;

2.6. ступінь реалізації художньо-стильових завдань;

2.7. набуття технічних можливостей.

3. Виконання щоденної вимоги - читання з листа протягом 5-15 хвилин або 2-10 сторінок нотного тексту.

#### **V. Самооцінка читання нот з листа (за національною шкалою)**

“2”(незадовільно) - не виконана вимога - читання з листа від 5-ти хвилин або 2-х сторінок нотного тексту, а також нерозуміння художньо-виконавських завдань творів та неспроможність їх реалізувати .

“3”(задовільно) - формальне читання з листа протягом 5-10 хвилин або прочитання 2-5 сторінок нотного тексту; наявність текстових помилок; низький рівень визначення та реалізації художньо-виконавських завдань твору.

“4”(добре) - читання з листа протягом 10-14 хвилин або 5-9 сторінок нотного тексту; наявність окремих (1-2) помилок під час виконання; достатнє осмислення та практичне відтворення художньо-технічних завдань музичних творів.

“5” - високотехнічна реалізація емоційно-художнього змісту музичних творів, високий рівень подолання технічних труднощів, свобода виконання; читання з листа не менше 15 хвилин або не менше 10 сторінок нотного тексту у день.

## **Орієнтовний рівень технічної складності творів для читання нот з листа**

I курс – музичний репертуар 1-3 класу музичних шкіл

II курс - музичний репертуар 2-4 класу музичних шкіл

III курс - музичний репертуар 3-5 класу музичних шкіл

IV курс - музичний репертуар 4-7 класу музичних шкіл

### **Використана література:**

1. Вовк М. В. Основи української музично-інструментальної педагогіки: навч. посіб. / Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ: Плай, 2009. 170 с.
2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
3. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV-XVIII ст.. Київ: Освіта України, 2010 299 с.
4. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль: Астон, 2006. 607 с.
5. Медведникова Т. О. Михаил Оберман. Днепропетровск: Юрий Сердюк, 2013. 200 с.
6. Медведникова Т. О. Моисей Левин. Днепропетровск: ЛИРА, 2014. 200 с.
7. Смородський В. І. Формування виконавських навичок гри на фортепіано в учнів дитячих музичних шкіл на засадах жанрового підходу: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02/ Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2015. 227 с.
8. Устименко Ю. С. Загальне фортепіано – шлях у велике мистецтво: навч. посіб. Дніпропетровськ: ІМА - прес., 2007. 104 с.
9. Устименко Ю. С. Клавірні твори Баха та вміння працювати з авторським текстом. Педагогічні роздуми: навч. посіб. Дніпропетровськ: ІМА – прес., 2009. 116 с.
10. Цыпин Г. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. Москва: Совет. композитор, 1988. 384 с.
11. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста: навч.-метод. посіб./ Запорізький нац. ун-т. Запоріжжя: [б. в.], 2017. 204 с.