Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования

«Детская музыкальная школа» п. г. т. Краснозатонский

Методическая разработка

**Особенности формирования и развития навыка чтения с листа.**

Берникова Е. С.

преподаватель, концертмейстер

МБУДО «ДМШ» п.г.т. Краснозатонский

Сыктывкар, 2019

Берникова Е. С. **Особенности формирования и развития навыка чтения с листа.** Методическая разработка для преподавателей фортепиано в ДМШ.

Данная работа посвящена вопросам овладения комплексом навыков беглого чтения нот с листа у учащихся детских музыкальных школ, в ней рассмотрены психолого-педагогические аспекты данной проблемы, исходя из потребности практики. Работа состоит из теоретической части и из методических рекомендаций по обучению чтению с листа с описанием этапов работы.

Методическая разработка предназначена преподавателям фортепиано музыкальных школ и школ искусств.

Содержание

Введение 3

1. Теоретические основы процесса чтения с листа
2. Общая характеристика чтения с листа 7
3. Теоретическая модель чтения с листа 14
4. Психо-физиологические основы чтения с листа 18  
   Методические рекомендации по обучению чтения с листа 25
5. Этапы обучения чтению с листа 25
6. Основные технологические приёмы чтения с листа 40  
   Заключение 53  
   Библиография

**Введение**

Данная работа посвящена вопросам овладения комплексом навыков беглого чтения нот с листа у учащихся детских музыкальных школ как средства музыкально-интеллектуального развития учащегося, обогащения его профессионального опыта.

Значительное место в эстетическом развитии учащихся принадлежит обучению игре на инструменте и приобретению умений самостоятельно разбираться в музыкальном материале. Художественное развитие, расширение общего кругозора и воспитание музыкального вкуса учащихся в большой мере зависит от возможности широко знакомиться с музыкальной литературой. Учитывая это, трудно переоценить значение и роль чтения с листа как активного средства для самостоятельного ознакомления со всем многообразием музыкальной литературы различных эпох, стилей, школ и направлений в воспитании интеллектуальной, эмоциональной и слуховой культуры исполнителя.

Растущий интерес к вопросам чтения с листа в среде музыкантов-исполнителей и педагогов находит все более адекватное отражение в учебных планах и программах. Появляются новые экспериментальные учебные планы ДМШ и ССУЗов, предполагающие значительное увеличение часов занятий для более целенаправленного и углубленного обучения беглой игре с листа.

Однако простое увеличение количества учебных часов на этот вид деятельности без достаточного научно-методического обеспечения вряд ли гарантирует необходимый качественный результат. Необходима дальнейшая разработка всего комплекса вопросов, связанных со структурой, психическими закономерностями процесса чтения с листа, его влиянием на развитие общемузыкальных способностей.

Вопросы развития навыков чтения с листа получили достаточно широкое освещение в научно-методической литературе в разное время. В 30 - 40-х годах проблема чтения с листа настойчиво разрабатывалась А.Н. Щаповым,

С. И. Савшинским, Л. А. Баренбоймом,а позднее, с 50-х годов ей были посвящены работы Г. Л. Прокофьева, Г. Алексеева, Ф. Д. Брянской, Л. И. Горелашвили, Г. М. Цыпина и ряда других.

Однако главный вопрос - каков главный механизм поэтапного формирования приемов и навыков и как надо организовать систему обучения для их закрепления, развития и усложнения - остается нерешенным. К этому выводу подводит и существующая практика обучения.

Вспомним о некоторых часто встречающихся пробелах в подготовке выпускников ДМШ и даже специальных музыкальных школ.

Юные музыканты в большинстве своем плохо разбираются в нотном тексте, не умеют читать с листа, транспонировать; у них слабо развито умение играть в ансамбле и аккомпанировать. В итоге учащиеся в результате семи-восьмилетнего обучения порою умеют только лишь одно: сыграть *-*плохо ли, хорошо ли - несколько пьес, подготовленных под руководством преподавателя; программа эта постепенно забывается, тускнеет, и ученик остается ни с чем.

Процесс накопления навыков чтения с листа протекает скорее стихийно, нежели методически продуманно, Поэтому учащиеся, формально занимаясь чтением с листа в течение всех лет обучения, так и не приобретают в большинстве случаев устойчивых навыков.

Некоторые педагоги вовсе отрицают возможность формирования навыка чтения с листа в педагогическом процессе, считая это умение прирожденной способностью. В противовес этому мнению можно привести точку зрения Р.А. Верхолаз, считающей, что «научить читать с листа на фортепиано можно любого человека, имеющего музыкальные способности, с такой же легкостью, как обучают чтению в общеобразовательной школе преподаватели языка» *(6,10).* В подтверждение этому она называет несколько общих черт, связывающих чтение с листа на инструменте с процессом чтения литературного текста: связь знака со звуком, мысленное опережение,

смысловая группировка знаков, «смысловые догадки» в процессе чтения, беглость как результат приобретения навыка. Для достижения результата выработка навыка чтения с листа должна являться предметом серьезного и упорного труда преподавателей с использованием всего арсенала методических приёмов.

Чтение с листа способно сыграть самую активную роль в процессах становления и развития музыкального сознания. Интенсивное развивающее воздействие его состоит в том, что оно:

* обеспечивает приток богатой и разнохарактерной информации и  
  служит пополнению багажа знаний учащихся, «раздвижению» их  
  профессиональных знаний;
* вследствие особого эмоционального подъёма при знакомстве с новой  
  музыкой способствует в конечном счете качественному улучшению  
  самих процессов музыкального мышления;
* требуя максимального внимания не к отработке деталей, а к  
  целостному охвату и воплощению звукового образа, формирует  
  способность к симультанному восприятию, создает основу для работы  
  интуиции;
* расширяя возможности исполнительского общения с разными стилями  
  и соответствующей им техникой исполнения, обогащают и  
  разнообразят пианистические навыки;
* поощряя попытки преодоления опережающих исполнительских  
  трудностей, способствуют пианистическому росту.

Резюмируя все сказанное, можно констатировать: проблема формирования и развитая комплекса навыков чтения с листа весьма актуальна, и цель данной работы - рассмотреть её психолого-дидактические аспекты, исходя из потребностей практики и основываясь на принципе развивающего характера обучения, нацеленном на совершенствование всего музыкально-интеллектуального потенциала исполнителя.

**Объект** исследования - чтение с листа в процессе обучения игре нафортепиано.

**Предмет**  исследования - формирование навыка чтения с листа у учащихся класса фортепиано.

**Цель**  исследования - выявить особенности формирования и развития навыка чтения с листа.

**Задачи** исследования:

1.Изучить проблему организации системы по формированию и развитию навыка чтения с листа.

2. Дать теоретический анализ особенностей формирования навыка  
чтения с листа у учащегося.

3.Определить основные условия и приёмы формирования навыка чтения  
с листа.

**Методы** исследования:

1.Изучение и анализ литературы по теме, сравнение различных методик.

2. Целенаправленное педагогическое наблюдение.

1. **Теоретические основы процесса чтения с листа**
   1. ***Общая характеристика чтения с листа.***

Игра с листа, наряду с разбором, изучением и исполнением произведения, издавна широко распространена и популярна в среде исполнителей. В различные исторические эпохи - от Ренессанса и до наших дней - обучение игре на клавире способствовало решению общественно важных художественно-просветительских задач, приобщая к музыкальному искусству (через сферу индивидуального, бытового музицирования) широкие круги любителей, В России XIXвека фортепианное музицирование культивируется в основном среди дворянства и широких слоев интеллигенции. Процветая в известных художественных салонах и кружках («музыкальные собрания» М. Вильегорского, В. Одоевского, 3. Волконской и т.д.), а также во множестве более или менее состоятельных столичных и провинциальных семейств, оно целиком и полностью отвечает возрастающей потребности людей слушать музыку.

Наряду с любительским музицированием в конце XVIII- начале XIX века заметно активизируется обучение игре на клавишных инструментах в государственных учебных заведениях различных типов и видов, где чтению с листа уделяется большое внимание,

О пользе чтения с листа для развития учащегося музыкальная педагогика была осведомлена с давних пор. Высказывания на эту тему можно встретить ещё в трактатах Ф.-Э. Баха, X. Шубарта, других видных педагогов-музыкантов XVII-XVIIIвеков. На особые преимущества, таящиеся в чтении музыки для профессионала любого ранга, любой категории подвинутости, не раз указывалось также крупными исполнителями и педагогами последующих времен.

Весомый вклад в решение этого вопроса внес А. Л. Гензельт, работавший в Училище правоведения, Смольном институте, а впоследствии инспектировавший музыкальные классы женских закрытых институтов России. В своем фундаментальномтруде "На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольф

Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц" рассуждая осамостоятельности и иннициативности учащихся, он акцентирует вопрос о чтении музыки с листа как вопрос особо актуальный и важный именно в данном аспекте музыкального образования: "... чтение нот с первого на них взгляда - aprimavista - достигается собственным прилежанием, часто без помощи учителя". Необходимо, считает далее Гензельт,научить воспитанника фортепианного класса самостоятельно, без поддержки и опеки извне, ориентироваться в тексте и характере музыкального произведения, в вопросах формы, стиля, технического овладения материалом и т.д.

Обзор исторического прошлого русской фортепианной методики свидетельствует о том, что гензельтовские позиции поддерживались и другими музыкантами-педагогами. Так, например, Н. Финагин, автор трактата «Музыкальная грамматика, или Новый и легчайший способ изучения правил музыки для игры на фортепиано», в вопросе о выработке у учащихся-пианистов умения самостоятельно освоить произведение, отмечает, что заслуживает всяческого порицания то положение, когда «учащиеся хотя играют большие пьесы, выученные с учителем, но одни сами не в состоянии разыграть и маленькой пьесы». Авторы программы по классу рояля в Петербургском воспитательном доме предписывают учащимся «беспрерывно упражняться в чтении музыкальных сочинений». Фортепианное образование в Петербургском воспитательном доме считалось завершенным, если учащийся «придет в состояние читать всякое музыкальное сочинение без помощи учителя».

Ко второй половине XIXвека требования по чтению нот с листа содержатся в программной документации практически всех авторитетных музыкальных заведений как в России, так и за рубежом. Так, например, в школах Е. Рапгофа или С. Шлезингера в Петербурге, Ел., Ев. и М. Гнесиных или В. Зограф-Плаксиной в Москве, С. Майкапара в Твери или П. Столярского в Одессе, чтение нот с листа и совместная игра (ансамбль)

входили в круг обязательных предметов. Самые серьезные требования по чтению нот с листа были и в Московской консерватории. Сам Н. Г.

Рубинштейн заставлял своих учеников аккомпанировать с листа концерты. Есть свидетельства, что на сходной основе строились занятия в классе Н.С. Зверева, В.И. Сафонова, в более поздние годы - Ф.М. Блюменфельда, Л. В. Николаева, Г.Г. Нейгауза и многих других видных педагогов-музыкантов. Они считали, что чтение с листа должно составлять определенную часть каждодневного «рациона» занятий учащегося-музыканта. Некоторые педагоги, Д.Ф. Ойстрах например, шли дальше, рекомендуя учащимся один день в неделю целиком отдавать проигрыванию незнакомой музыкальной литературы. Выдающийся мастер французской пианистической школы А. Корто в «Советах молодым преподавателям» говорил о том же: «Распределять ежедневную работу каждого ученика по таблице используемого времени: упражнения, этюды, пьеса, чтение с листа» (38, *145).*

Таким образом, исторически подтверждается огромная роль чтения с листа в общемузыкальном развитии учащегося. Но следует отметить то обстоятельство, что располагая издавна сложившейся, богатой традициями методикой обучения музыкальному исполнительству, инструментальная педагогика XVIII-XIX веков не располагала обстоятельно аргументированной, всесторонне разработанной методикой обучения чтению с листа.

Для овладения данной методикой необходимо рассмотреть некоторые узловые вопросы теории, раскрыть основные закономерности формирования навыка чтения с листа.

Прежде всего следует дать точное определение этого понятия. Во многих методических трудах понятия «чтение с листа» и «игра по нотам» отождествляются, определяются как синонимы. Такое суждение ошибочно, так как игра по нотам может и не быть чтением с листа.

Строго говоря, существует столько разновидностей игры по потам, сколько дано условий и целей исполнения. Если принять за критерий

точность воспроизведения нотного текста и характер музыкально – исполнительской задачи, то можно различать несколько видов игры по нотам.

Это разбор-изучение, то есть анализ и осмысление наиболее существенных фрагментов произведения. Это разбор-исполнение, то есть медленное проигрывание пьесы во всех подробностях нотной записи. Это также чтение с листа, которое мы рассмотрим ниже. Наконец, это эскизное проигрывание произведения в необходимом темпе и характере уже после предварительной работы (ознакомления) с ним.

Однако не все из перечисленного имеет художественно-образную природу.

Чтение музыки с листа является наиболее сложной разновидностью игры по нотам и, как показывают экспериментальные исследования (35), обладает статусом художественной деятельности. Здесь мысль музыканта движется от общего к частному, от целого к детали, от свернутого (симультанного) художественного образа к развернутому во времени музыкальному движению.

Где же пролегает та граница, которая отделяет чтение с листа от других видов игры по нотам? В чем состоит прочитывайте музыкальной пьесы с листа? Существуют два различных мнения на этот счет.

Первое сводится к довольно распространенному представлению: чтение с листа есть одноразовое проигрывание неизвестного музыкального материала «с листа», «с первого взгляда» - alivreouvert, aprimavista. В «Музыкальной энциклопедии» так и сказано: «исполнение по нотам какой-либо пьесы без предварительного её разучивания» (21, *стлб. 105).* Из этого следует, что все последующие обращения к произведению - второе, третье, четвертое - уже не являются в строгом смысле чтением с листа. Однако практика выдающихся музыкантов-исполнителей и педагогов свидетельствует, что это не совсем так.

Согласно второй точке зрения (её высказывают пианисты Я.Зак, Г. Коган, А.Фолдеш и др.), чтением с листа можно называть не только одноразовое, но также двух-трехкратное проигрывание нового музыкального материала целиком. Понятно, что приведенные здесь количественные «нормы» не являются жесткими. Не случайно Г.М.Коган в последующих изданиях своей книги «Работа пианиста» снял их и ограничился общим указанием: проигрывания с листа следует прекратить, как только исполнитель приобретет самое общее представление о характере музыкального содержания (14, *9).*

Выясняя вопрос о количестве проигрываний, за пределом которого чтение с листа перестает быть таковым, можно сказать, что чтение с листа становится основным методом работы на первоначальной стадии, при первой встрече с новым произведением.

Этому способствует психологическая природа беглого чтения - особый способ мысли, установка на целостное восприятие и исполнение, специальные исполнительские стратегии, статус художественной деятельности и даже условие необязательности выполнения всех указаний нотного текста.

Предварительное чтение-ознакомление необходимо для того, чтобы «постигнуть идею в целом» (Л.Ауэр), «молниеносно овладеть музыкой», соприкоснуться с «духовным образом» сочинения (Г.Нейгауз). Оно направлено на то, чтобы схватить его «как бы с птичьего полета» (Л.Баренбойм), почувствовать его «психологическую тональность» (Г.Коган). При этом важно «сформировать отношение к данному произведению» (Я.Зак), «дать произведению воздействовать на себя», только в результате чего и возникает «предчувствие его подлинного содержания» (С.Савшинский).

При всей «приблизительности» игры с листа - оно прежде всего свободное и увлеченное исполнение музыки. Свободное не столько в техническом, сколько в художественно-содержательном отношении. Оно требует активного восприятия и переживания музыки. Именно благодаря переживанию эмоционально-образного содержания произведения создается первое яркое представление о нем. Создается то образное видение, которое

становится «камертоном» всей последующей работы, её «путеводной звездой».

Таким образом, сыграть произведение с листа означает не просто бегло проиграть его без предварительного разучивания. Первоначальное прочтение предполагает прежде всего проникновение в его художественную сущность. Первое яркое впечатление возникает только в результате интерпретации музыкального содержания, как бы оно ни было приблизительным и несовершенным.

Обобщая сказанное выше, можно так определить понятие **«чтение** с **листа»:**

*Прочесть произведение с листа* - *значит быстро схватить и эскизно передать эмоционально-образный смысл музыки, при некоторой приблизительности воспроизведения нотной записи* (36, *128-130).*

Рассматривая методологию данного вопроса, следует отметить заблуждения некоторых педагогов насчет **процесса формирования навыка** игры с листа. В среде музыкантов бытует своего рода миф о «некоем счастливом даре», который может быть заложен в исполнителя только от природы, «особой способности» бегло читать с листа.

Одаренные в этом отношении учащиеся, часто не ведая механизмов беглого чтения, компенсируют это незнание художественным воображением и проникновением в содержание музыки. Тогда как большинство учащихся-музыкантов усердно разучивают произведение («разбирают ноты»), единицы блестяще проигрывают его с листа - не занимаясь деталями, схватывают произведение целиком. Известно, что в музыкальном мире встречаются мастера, доведшие это умение до высокой виртуозности, играющие с листа труднейшие пьесы в больших темпах с точностью и свободой, например, Лист, Блуменфельд, Рахманинов, Гольденвейзер.

Среди учащихся, не отмеченных склонностью к свободной игре с листа, достаточно много стихийно овладевших некоторыми приемами такой игры. Методика, которой придерживаются некоторые педагоги, предельно проста; нужно играть как можно больше произведений, и навыки сформируются сами собой. В частности, И. Гофман советует «много читать и играть с листа, причем как можно скорее, хотя бы на первых порах и вкрадывались кое-какие мелкие неточности. При быстром чтении вы разовьете способность глаза, как говориться, схватывать, а это в свою очередь, облегчит вам чтение деталей», (12, *177)* Однако, у учащихся, стихийно овладевших некоторыми приёмами чтения с листа, зачастую преобладает механическое беглое считывание нот. Их игра замыкается в основном на нотном тексте и ограничивается установкой на двигательно-технической стороне исполнения. В итоге звукообразное, а с ним и художественное содержание произведения остается в тени, либо вовсе не принимается во внимание. Известный пианист и педагог XIX века Г. Бюлов называл такую игру с листа «бескрылым нотоглотательством», а современный мастер аккомпанемента Дж. Мур сравнивал с работой стенографиста.

Конечно, чисто количественный фактор (как много читать) имеет немаловажное значение, и даже стихийные нерегулируемые занятия чтением с листа могут дать известный положительный эффект. В то же время следует подчеркнуть: знакомство с основными теоретическими и методическими постулатами в области чтения музыки за инструментом, сознательное овладение приемами и способами, призванными облегчить прочитывание, -всё это ведет в данном случае к значительному повышению «коэффициента полезного действия».

Поэтому так важно определить исходные, принципиально важные положения, способные подвести необходимую опору под теорию и методологию прочитывания нотного текста.

* 1. ***Теоретическая модель чтения с листа.***

Чтение музыки с листа – сложный психофизический процесс. Для совершенствования обучению чтению с листа необходимо знать факторы, определяющие специфику и эффективность отдельных его составляющих. Для понимания механизмов чтения с листа можно представить его объяснительную, теоретическую модель.

Эмоционально-смысловой образ

Звуковой образ

Клавиатурный образ

Графический образ

Эта схема – система вложенных друг в друга квадратов, где каждый следующий охватывает предыдущие - позволяет понять некоторые особенности её структуры и функционирования.

Речь пойдет о смыслах, образах и «кодах дешифровки» нотного текста.Как группируются ноты, в каких образах они предстанут перед взором исполнителя - все это относится к *графическому* уровню прочтения нотного текста. Графические образы формируются в процессе зрительно-интеллектуального восприятия нот. Логика их осмысления находится в тесной связи с музыкально-теоретическими знаниями и опытом игры на инструменте. Беглое чтение нотной записи осуществляется благодаря группировке нотных знаков в относительно устойчивые комплексы по

вертикали и горизонтали. Это зрительные образы отдельных нотных групп:

интервала, аккорда терцовой и нетерцовой группы, кластера, ритмической фигуры и повторяющихся ритмических образований. Это зрительные образы разномасштабных целостных структур нотного текста: мотива, фразы, предложения, периода, целостной "картины" различных слоев нотной фактуры и т.п.

Следующий, более высокий уровень - второй квадрат. Здесь пианист имеет дело с клавишами своего инструмента, которые не связаны напрямую с графическими образами нот.

На *клавиатурном* уровне чтения приходится ориентироваться в их топографии, находить нужные игровые движения, аппликатуру и сложным путем взаимодействовать с графическими образами нотной записи. Появляется как бы новый код чтения. И задача, которую предстоит решить, состоит в том, чтобы связать эти два кода - графический и клавиатурный. Таким образом устанавливаются специфические, например, для пианиста, зрительно-слухо-клавиатурные связи. Эти образования ускоряют процесс считывания и исполнения. К ним относятся представления нужных клавиш и аппликатуры, представления о соприкосновениях с клавишами, о положениях и движениях пальцев, руки, корпуса. К ним относятся также типовые формулы фортепианной фактуры («ключевые формулы» по Ф.Листу): гаммы, арпеджии, аккорды, фактурные формы (мелодия с аккомпанементом и др.), различные движения рук *-* параллельные, расходящиеся, перекрестные и т.п. На этом уровне освоения чтения с листа появляется особая двигательная «изготовка», не связанная напрямую с отдельными нотными знаками.

Третий квадрат представляет выход в звук - точнее в *звуковой образ*. Теперь уже мы видим нотную графику, ощущаем клавиатуру и движения на ней и слышим звучание. На этом уровне происходит чудодейственное превращение: включаются слуховой опыт, музыкально-слуховыепредставления. Появляется новая стратегия чтения, более совершенная и точная установка музыканта-исполнителя, которая с опытом закрепляется в виде особого кода чтения нотной записи. Как видно из графической схемы, этот код в скрытом, латентном виде включает в себя предыдущие два. На этом уровне определяющую роль играют музыкально-слуховые представления. Функция внутреннего слуха - опыт оперирования такими представлениями. Благодаря внутреннему слышанию происходит «озвучивание» нотного текста и его осмысленное восприятие. Очень важное значение для этого имеет восприятие интонаций-значений. Теоретики музыки называют их комплексами-стереотипами интонационного смысла - это темы, лейтмотивы, лады, гармонии, ритма-формулы различных жанров и т.п.

Ещё одно важное психическое образование на уровне звукообразного чтения -*догадка*. Это фундаментальное свойство беглого чтения позволяет предвосхищать развертывание музыкального текста, предугадывать в общих чертах его ближайшие моменты. «Чтение с листа в значительной степени сводится к предугадыванию, как вы можете убедиться, проанализировав свое чтение книг», напоминает И. Гофман (12, *56).* Причем когда мы говорим о предугадывании, то имеем ввиду не только зрительно слуховое предвосхищение того, что предстоит сыграть в ближайших тактах, но и заблаговременное представление игровых движений, то есть слухомоторную «изготовку».

Наконец, последний, самый высокий уровень чтения с листа - уровень *художественного образа*. Если исполнитель не ощущает эмоционально-смысловую сторону музыкального содержания, прочитывание произведения не состоится. Этот код чтения принципиально другого уровня. Он, конечно же не сводится к предыдущим трем, более простым по своей организации. Но в работе пианиста он включает в себя в скрытом состоянии все три предыдущих кода. Ядром этого уровня является художественная эмоция. Здесь существенным является обобщение через жанр, стиль композитора, направление музыкального искусства эпохи. Индивидуальное отношение, «личностный смысл» играют на этом уровне решающую роль. Объективные специализированные эмоции «обрастают» личностными смыслами. Это находит отражение в индивидуальной эмоциональной программе исполнителя. Создается особая психологическая установка («о чем» предстоит играть, а затем «что» и «как» играть с листа). Именно эта программа объединяет отдельные моменты в сознании (чаще в подсознании) учащегося-музыканта - объединяет графические образы нотных групп, разрозненные слуховые и двигательные представления, различные внемузыкальные ассоциации.

Все четыре компонента структуры («коды») образуют иерархию. Они соотносятся так, что художественный образ включает в себя звуковой (слуховой), клавиатурный играфический образы. В то же время каждый из названных компонентов относительно самостоятелен, отличается своеобразием обобщения и представляет собой качественно новое психическое образование.

Рассматривая беглое чтение нот как целостную деятельность человека, важно различать два её момента: технологическая сторона и художественно-содержательная. При этом к области технологии и техники чтения относится первые три уровня, если идти от простого к сложному. В известном смысле это то, что дано учащемуся-исполнителю, то есть - нотный текст и музыкальный инструмент. Художественно-содержательная сторона чтения с листа связана с построением эмоционально-смысловых образов. Это то, что задано учащемуся-музыканту, что связано с его способностью прочесть скрытый смысл музыки, что в итоге определяет выбор конкретных исполнительских средств и действий. Учащийся должен совершить на этом уровне прочитывания нотной записи «эстетическое усилие» (32, *26),* передать свое отношение, переживание музыкального содержания произведения.

Рассмотренная в настоящем разделе теоретическая модель учитывает современные научные представления, сложившиеся в психологии чтения

художественных текстов, эстетике и психологии музыки, в теоретическом

музыкознании и теоретико-методических работах по обучению игре на фортепиано (36, *131-135).*

* 1. ***Психо-физиологические основы чтения с листа.***

Способности к определенному виду деятельности (в данном случае способности к беглому чтению с листа) развиваются на основе природных задатков, связанных с такими особенностями нервной системы, как чувствительность анализаторов, сила, подвижность и уравновешенность нервных процессов.

В своей работе, направленной на формирование навыка чтения с листа, педагог-музыкант обязательно должен учитывать возрастные и индивидуально-психологические особенности личности учащегося, стремясь к максимально эффективному протеканию процесса обучения и развитию способностей ученика. Б.М, Теплое подчеркивал: «Не в том дело, что способности проявляются в деятельности, а в том, что они создаются в этой деятельности» (29, *205).* В субъективном плане человек может развивать свои способности беспредельно, добиваясь в личностном росте все новых и новых высот.

Эта установка музыкальной психологии должна быть положена в основании специальной психологически обоснованной методики обучения чтению с листа как системы целенаправленного педагогического воздействия.

В исполнительском искусстве музыканта принимают участие все психические процессы в неразрывном единстве. Как и в других видах исполнительской деятельности, во время игры с листа необходима концентрация воли, слуха, внимания, памяти, воображения; синтез слуха, зрения и моторики. Однако игра с листа имеет и принципиальные отличия, а именно: время приема и переработки информации в процессе чтения с листа весьма ограничено, что создает ситуацию лимита времени, а отсюда и

необходимость ускоренного восприятия текста. Этот фактор и определяет психологическую специфику игры с листа (10, *8).*

В условиях ограничения прием и расшифровка «сигналов» текста, быстрая двигательная реакция создают для учащихся существенные психические и физические нагрузки, что зачастую является препятствием на пути формирования навыка чтения с листа.

В нотном тексте, помимо десяти основных и ряда добавочных линеечек, используется ещё несколько видов обозначений: каждый нотный знак таит в себе информацию по крайней мере о двух вещах - о звуковой высоте и продолжительности; тут же сведения о метре, тональности (ключевые знаки), логическом членении, артикуляции, динамики, агогике, аппликатуре; словесные обозначения, говорящие как о технике исполнения, так и о характере музыки. И все или почти все перечисленное надо охватить разом и двигаясь без неположенных остановок с определенной скоростью, увидеть, понять, услышать, передать. Первостепенную роль в этом процессе играет *внимание***.**

Различные параметры внимания, как то: устойчивость, переключаемость, распределение, тесно связаны с возрастными и индивидуальными особенностями нервной системы, способностями человека, опытом работы, тренированностью в данном виде деятельности. Лица с сильной нервной системой, обладающие выносливостью нервных клеток, имеют способность длительно удерживать интенсивное внимание, без труда переключают свое внимание с одного объекта на другой. Побочные раздражители для них являются стимулирующим фактором для повышения внимания к основному виду деятельности. Для лиц со слабой нервной системой воздействие отвлекающих раздражителей ведет к ухудшению показателей выполняемой работы.

Внимание человека связано так же с такими индивидуально-типологическими особенностями, как интроверсияи экстраверсия. При выполнении какой-либо работы экстраверты, в силу их большей

подвижности, делают чаще установку на скорость выполнения. Это отрицательно сказывается на точности выполняемой деятельности. Интровертам более свойственна установка на точность выполнения задания.

Развитие внимания, умения концентрировать мысль, при учете всех типологических особенностях ученика, должно стать психологическим фундаментом при обучении чтения с листа.

Помимо общей сосредоточенности, на качество исполнения влияет и умение *распределять внимание*, то есть «...умение вести параллельную целеустремленную непрерывную работу в одной «области головы» и «текущие дела» в других её областях» (13, 63).

В процессе игры музыкант вынужден обращать свое внимание и на точность игры, и на художественный образ, и на свободу своих движений. Во время исполнения внимание движется как бы одновременно и по горизонтали, и по вертикали. Горизонтальное внимание исполнителя сосредоточено на непосредственном моменте исполнения, на фрагменте, следующим сразу же после него и одновременно охватывает единый образ произведения. Вертикальный пласт внимания охватывает координацию рук, фактуру, голосоведение. Причем горизонтальное внимание имеет двустороннюю направленность. Внимание, направленное на последующее это предвосхищение играемого, направленное на предыдущее - оценка и восприятие уже сыгранного. Главное в опережающем внимании - его правильное распределение. Умение во время игры мыслить забегая вперед, предвосхищать способы преодоления трудностей - оборотная сторона сосредоточенного внимания. Автоматизированные игровые навыки позволяют вниманию во время игры двигаться по опорным точкам произведения - началам пассажей, завершениям фраз, что расширяет его объем и облегчает переключение. Во время исполнения автоматизированного действия внимание может переключаться на другое действие.

Качество внимания исполнителя проявляется в качестве тех звуковых картин, которые рождаются под его пальцами, поэтому слуховой контроль, умение слышать себя со стороны является главным ключом к формированию

внимания музыканта.

Эту функцию при игре с листа выполняет внешний музыкальный слух, т. е. слуховое восприятие. Не менее важную роль при исполнении незнакомого ранее произведения играет *внутренний слух***,** т.е. слуховое воображение, помогающее исполнителю как можно раньше создать представление о целостном образе музыки на основе изучения нотного текста.

Деятельность музыкального воображения самым тесным образом связана **с** *музыкально-слуховыми представлениями***,** т.е. умением слышать музыку без опоры на её реальное звучание. Эти представления развиваются на основе восприятия музыки, поставляющего слуху живые впечатления непосредственно звучащей музыки. Способность к умозрительному, внутреннему слышанию музыки помогает исполнителю работать над произведением без инструмента, улучшая качество игры за счет улучшения качества и содержания своих слуховых представлений. Физиологической основой музыкально-слуховых представлений является проторение нервных путей, которые при многократном повторении образуют в коре головного мозга «следы», являющиеся субстратами памяти. Четкость и ясность следов обеспечивает более легкое протекание по ним волн возбуждения во время исполнения произведения.

*Память,*как это не покажется странным, играет едва ли не наибольшую роль в развитии воображения. Дело в том, что воображение вовсе не есть творчество «из ничего», измышление абсолютных небылиц; его создания всегда представляют собой «преображение опыта» (Павленко), «вытяжку из жизни» (Горький), «перетолченные образы реального мира» (Толстой) (15, *40).* Ученые подтверждают, что «все представления воображения строятся из материала, полученного в прошлых восприятиях и сохраненного в памяти» (29, *108).* Стало быть, память - резервуар воображения; его богатство или

скудость зависят в значительной мере от богатства или скудости запаса образов, хранящихся в этом «резервуаре». Именно поэтому в настоящее время в теории и практике музыкального обучения много говорится о необходимости «доинструментального» периода обучения, содержанием которого является накопление учащимися того минимума художественных впечатлений, без которых невозможно вхождение в мир музыки.

Деятельность музыкального воображения не должна заканчиваться на работе внутреннего слуха. Помимо музыкально-слуховых представлений, психологи различают еще зрительные и осязательно-двигательные. Их формирование связано с выработкой точных пространственных и мускульных ощущений, образующих в коре головного мозга нейронные следы, по которым впоследствии движется исполнительский процесс.

Совместное действие музыкально-слуховых, зрительных и осязательно-двигательных представлений достигает иногда высокой степени совершенства.

В этих случаях музыкант может при просмотре нотного текста музыкальных произведений представлять себе музыку во всей её полноте. Одновременно у него возникают движения, адекватные музыкально-слуховым, зрительным и двигательным представлениям. Такое обобщение всех представлений, совместно с другими психическими процессами, участвующими в исполнении, можно определить как музыкально-исполнительский образ.

В общих чертах схема процесса здесь такова: читающий окидывает взглядом некий отрезок музыкального текста («смотрит вперед»); видя ноты, он одновременно трансформирует их с помощью внутреннего слуха (музыкально-слуховых представлений) в адекватную звуковую картину; затем, пользуясь более или менее отрегулированной у каждого музыканта-профессионала системой слухо-клавиатурных связей, воплощает элементы этой картины в цепи соответствующих движений. Проще говоря, берет те или иные клавиши инструмента. Именно так и расшифровывается известная формула: «вижу-слышу-играю». Примечательно при этом следущее: чем квалифицированнее и опытнее читающий с листа, тем более развит его внутренний слух, тем дальше он «засматривает» вперед при игре, тем объемнее мысленно воспринимаемые им «дозы» нотного текста, тем яснее и конкретнее, наконец, его внутреннеслуховые представления звуковысотных, ритмических и тембровых компонентов музыкальной речи. «У лиц с высокоразвитым внутренним слухом, - пишет Б.М. Теплов, - имеет место... непосредственное «слышание глазами», превращение зрительного восприятия нотного текста в зрительно-слуховое. Сам нотный текст начинает переживаться слуховым образом» (29, / 73).

Озвучивание текста «внутренним слухом» должно опережать последующую двигательную реакцию, создавать определенный настрой к действию. Действия пианиста должны идти от слуха к движению, а не наоборот. На этот основополагающий принцип в работе указывали многие видные психологи и педагоги:

«Ты должен настолько себя развить, чтобы понимать музыку, читая её глазами» (41, 777).

«Чтобы исполнять, надо знать, что и как нужно делать, иметь программу предпринимаемых действий» (13, *47).*

«Учащийся окажет себе очень хорошую услугу, если он не устремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, секвенции, ритма, гармонии и всех указаний, имеющихся в нотах... Только когда овладеешь музыкой таким образом, можно её «озвучивать» на рояле... ибо «игра» - это только выражение при помощи рук того, что исполнитель прекрасно знает» (12,57).

Теоретическая модель чтения с листа позволяет сделать вывод, что триада «вижу - слышу - играю» должна быть дополнена еще одним компонентом. Речь идет о механизме, который регулирует исполнительский процесс беглого чтения. Это эмоционально-образное переживание музыкального содержания, художественный компонент чтения. Таким образом, формула чтения с листа может быть выражена так: «вижу - слышу -

переживаю – играю». Наличие звена «переживаю» в этой цепи позволяет говорить об уровне развития мышления учащегося. По определению Т. Н. Вороновой, музыкальное мышление -это «переосмысление и обобщение жизненных впечатлений, отражение в сознании человека музыкального образа, представляющего собой единство эмоционального и рационального»(7, 346). Именно такой уровень развития музыкального мышления, когда восприятие нотного текста, активная работа «внутреннего слуха» и эмоциональное переживание становятся единым смысловым комплексом, обеспечивает беглое и осознанное воспроизведение нотного текста любой сложности.

1. **Методические рекомендации по обучению чтению с листа**

***2.1. Этапы обучения чтению с листа.***

Какими же приемами должен овладеть учащийся для успешного выполнения всех названных операций и действий, как развивать устойчивые навыки беглого чтения с листа в условиях индивидуального обучения? Иными словами, необходимо определить «стратегию» и «тактику» обучения чтению с листа.

Поскольку процесс чтения с листа состоит из ряда последовательных операций, то целесообразно и методику обучения построить по следующей схеме:

1. Выбор музыкального материала.
2. Краткий анализ текста: совместный разбор и обучение приёмам  
   «эскизного анализа».
3. Мысленная игра произведения; разъяснение способов действий.
4. Реальное озвучивание текста на инструменте.
5. Анализ исполнения, выявление и разбор ошибок.

Музыкальный материал для чтения с листа необходимо подбирать тщательно и с точным пониманием задачи. По поводу того, какова должна быть степень сложности материала, и на каком этапе обучения следует начинать читать с листа, существуют разные мнения. М. Фейгин, например, считает, что «навыки беглого чтения с листа следует развивать позже, чем навыки тщательного разбора». Далее он обосновывает свое мнение:

«Навыки чтения с листа естественно развиваются на основе приобретаемых исполнительских навыков. Так, первичные аппликатурные навыки создаются с большим трудом; иногда они долго остаются ненадежными, неустойчивыми. Преждевременная практика чтения с листа может помешать укреплению этих навыков, т.к. при чтении с листа обдумывать и контролировать аппликатуру невозможно. Опыты чтения с листа окажутся более успешными, если они опираются на подготовленныеуже элементарные аппликатурные навыки: тогда сами собой будут «попадаться удачные пальцы». В свою очередь, чтение с листа видоизменяет и расширяет аппликатурные навыки, развивает аппликатурную находчивость. Другой пример: играть с листа, пользуясь педалью, сможет лишь ученик, обладающий уже элементарными навыками педализации; в этом случае ему удаётся иногда импровизационно найти неожиданное и удачное применение педали. Таким образом, чтение с листа подготавливается практикой разбора, и, в свою очередь, благотворно влияет на эту практику».

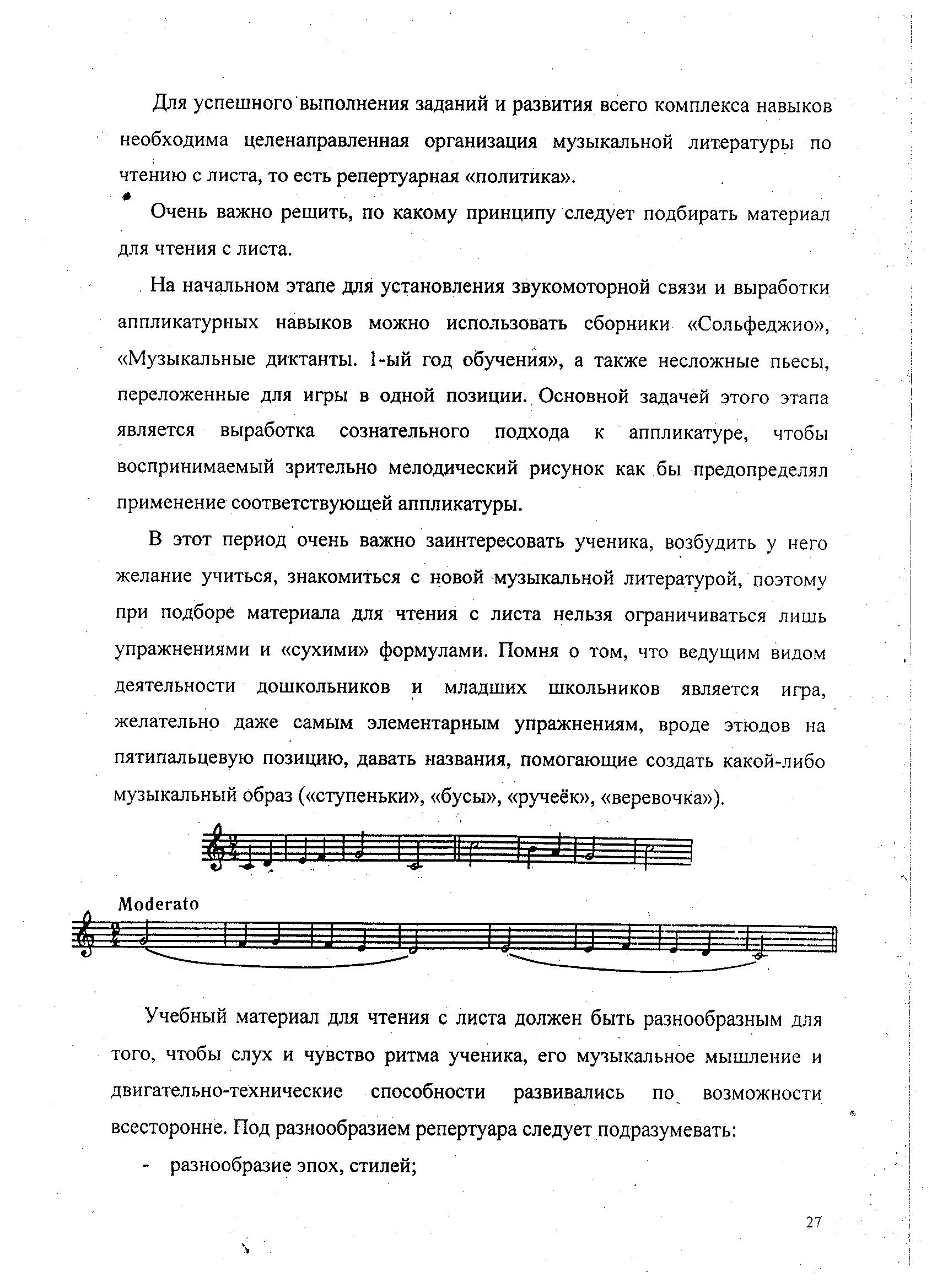
Диаметрально противоположное мнение по этому поводу высказывает Р.А. Верхолаз. Она считает, что начинать работу над техникой чтения с листа нужно с самого начала обучения: «Тем более, что по сути все начинают читать с листа с первых же шагов обучения, так как первичный разбор новых произведений тоже является чтением с листа, если его не превращать в медленное штудирование каждой отдельной ноты без общего представления о мелодии» (6, *24).* Такого же мнения придерживается Е.М, Тимакин: «... приобретение навыков комплексного восприятия текста и тренировка в непрерывной читке нот должны проходить параллельно и систематически, начиная с первых шагов обучения» (30, *23).*

Современные методисты Т.И. Смирнова, Г.М. Цыпин рекомендуют начинать работу над техникой чтения с листа как можно раньше, с первых уроков, параллельно с упражнениями по постановке руки, посадке за инструментом, изучением нотной грамоты. На упражнения по чтению с листа уделяется на каждом уроке лишь несколько минут, но эти минуты очень скоро начинают «окупать» себя. Они сказываются на всей работе ученика: увеличивается объём используемого материала, расширяется репертуар за счет обращения к возможно большему количеству музыкальных произведений, ускоряются темпы прохождения определенной части учебного материала, развивается творческая инициатива, интерес учащегося к занятиям.

Для успешного выполнения заданий и развития всего комплекса навыков необходима целенаправленная организация музыкальной литературы по чтению с листа, то есть репертуарная политика. Очень важно решить, по какому принципу следует подбирать материал для чтения с листа.

На начальном этапе для установления звукомоторной связи и выработки аппликатурных навыков можно использовать сборники «Сольфеджио», «Музыкальные диктанты. 1-ый год обучения», а также несложные пьесы, переложенные для игры в одной позиции. Основной задачей этого этапа является выработка сознательного подхода к аппликатуре, чтобы воспринимаемый зрительно мелодический рисунок как бы предопределял применение соответствующей аппликатуры.

В этот период очень важно заинтересовать ученика, возбудить у него желание учиться, знакомиться с новой музыкальной литературой, поэтому при подборе материала для чтения с листа нельзя ограничиваться лишь упражнениями и «сухими» формулами. Помня о том, что ведущим видом деятельности дошкольников и младших школьников является игра, желательно даже самым элементарным упражнениям, вроде этюдов на пятипальцевую позицию, давать названия, помогающие создать какой-либо музыкальный образ («ступеньки», «бусы», «ручеек», «веревочка»).

Учебный материал для чтения с листа должен быть разнообразным для того, чтобы слух и чувство ритма ученика, его музыкальное мышление и двигательно-технические способности развивались по возможности всесторонне. Под разнообразием репертуара следует подразумевать:

- разнообразие эпох, стилей;

- разнообразие эмоционального содержания;

- разнообразие жанров и форм: полифония и гомофония, кантиленная,танцевальная, виртуозная, программная музыка; песенная, вариационная, рондообразиая, сюитная, сонатная и другие формы;

- разнообразие темпов, метрики и ритмики, тональностей, фактуры.  
Для этой цели удобно использовать различные хрестоматии по чтению с

листа.

Преимущество таких хрестоматий в том, что они содержат систематизированный учебный материал —переложения народных песен разных стран, пьесы русских и зарубежных композиторов, отобранных из изданных ранее сборников, а также переложения составителей.

Нотный материал расположен по степени графической, ритмической, ладотональной, гармонической, структурной и технической сложности. Это даст педагогу возможность постепенно закреплять определенные пианистические навыки учащихся в тесной связи с освоением элементов музыкальной грамоты и развитием внутреннего слуха.

В процессе чтения с листа ученик должен осмысленно подходить к исполняемому произведению. Главное условие успеха - систематичность в занятиях с целью активизации внимания и развития эмоционального отношения к воспроизводимой музыке.

Нотный материал в таких сборниках располагается примерно следующим

образом: сначала представлены одноголосные пьесы с несложной мелодической линией, исполняемые nonlegato в размере2/4, 3/4, 4/4. Длительностиhttp://music-uroki.com/sites/default/files/note-started_image_files/celaya_nota.gif,http://music-uroki.com/sites/default/files/note-started_image_files/1_polovinnaya_nota.gif,http://music-uroki.com/sites/default/files/note-started_image_files/chetvertnaya_nota.gif,http://music-uroki.com/sites/default/files/note-started_image_files/vosmaya_nota.gif. Ключи

Некоторые номера даны со словами, так как такая форма музицирования, сочетающая игру и пение, интереснее и доступнее для учащихся. Перед исполнением рекомендуется проанализировать с учеником каждую пьесу: выяснить структуру мелодии, количество фраз, наличие или отсутствие сходства между ними. Необходимо также обратить внимание на точное соблюдение указанного темпа на протяжении всего исполнения. Далее появляется более сложный материал -усложняется мелодическая линия, ритмический рисунок (пунктир, затакт), появляются пьесы на legato и сочетание штрихов, пьесы в тональностях мажора и минора с одним знаком. При чтении пьес, в которых поочерёдно используются разные регистры, нужно обратить внимание ученика на сближение регистров при передаче мелодии из левой руки в правую и наоборот. Постепенно вводятся пьесы с двумя ключевыми знаками, а также с усложненным ритмическим рисунком (различные группы шестнадцатых, пунктирный ритм, триоли, синкопы).

Когда ребёнок уже с легкостью будет играть такие пьесы, можно переходить на следующий уровень сложности - исполнение двумя руками. Фактура партии левой руки сначала очень простая: выдержанный звук или интервал - квинта, терция. Постепенно она усложняется - появляется простейшее двухголосие, предлагаются различные, но простые по фактуре виды аккомпанемента, что способствует развитию активности и самостоятельности левой руки. Последний раздел сборника - обобщающий. Его цель - закрепить полученные ранее навыки и создать предпосылки для чтения более трудного нотного текста.

Идеальным материалом при обучении чтению с листа является игра в ансамбле. На начальном этапе партнёром ребёнка должен быть учитель. Партия ученика в таких случаях может состоять из одной или двух нот. Такая игра приобщает ученика к сравнительно сложным звучаниям, которые ещё недоступны ему в сольном исполнении. Материалом для ансамбля могут служить уже накопленные сознанием **и** слухом детей отрывки из музыки к кинофильмам, популярные детские песенки и даже отрывки из классических произведений.

Вот что писал Г.Г. Нейгауз во Вступлении к «Школе игры на фортепиано» Н. Кувшинникова иМ. Соколова по поводу этого метода работы:

«С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование. Совместно с учителем он играет простые, но уже имеющиехудожественное значение пьесы. Дети сразу же ощущают радость непосредственного восприятия хотя и крупицы, но искусства. То, что ученики играют музыку, которая у них на слуху, несомненно будет побуждать их как можно лучше выполнять свои первые музыкальные обязанности. А это и есть начало работы над художественным образом, работы, которая должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано».

В совместной игре подвергается особенно хорошей проверке чувство ритма. Ученик в этом случае поставлен в такие условия, что он волей-неволей вынужден подчиняться заданному партнером темпу, продолжать играть хотя бы одной рукой, что бы ни случилось, ловить партнера на ходу и т.д. Тем самым мобилизуется внимание и воля ученика, и неожиданно ему удается то, что казалось невозможным при чтении в одиночку.

Начиная со второго, третьего класса ученики играют в ансамбле уже не с педагогом, а друг с другом. Это более сложная задача, так как малейшая неточность одного из партнёров сбивает другого, легче потерять нить музыкального повествования. В начале обучения ребёнок исполняет, в основном, первую, ведущую партию, и ему больше нравится роль «примадонны». На более же позднем этапе следует приучать его и к исполнению сопровождения, работая над мягким и приглушенным исполнением басов.

В старших классах весьма полезна для развития навыка чтения с листа практика аккомпанемента. Преподаватель должен объяснить ученику, что сопровождение - совершенно другой вид фортепианной игры, отличный от сольного исполнения, требующий других навыков, другого хода занятий.

Пианист, уже знакомый, например, с импровизированным сопровождением песни, уже игравший в четыре руки со своим учителем или с другими учениками и имеющий принципиальное представление о функции аккомпанимента и требования, которые ставит совместная игра, все же оказывается здесь впервые перед сложной проблемой: он должен игратьсвою партию и при этом непрерывно следить глазами за партией солиста. Учащийся должен осознать, что ему необходимо приспосабливаться к исполнению солиста. Преподаватель готовит его к этому, играя мелодию солиста и приучая его к разнообразным агогическим и динамическим изменениям, на которые ученик должен сразу реагировать, постоянно сохраняя при этом пластичность своего собственного исполнения.

Обучение аккомпанементу выполняет ещё одну очень важную миссию: учащийся ближе практически знакомится с другими инструментами. Пианисты свободно могут аккомпанировать учащимся других классов -скрипачам, виолончелистам, духовикам, домристам. Такая работа значительно разовьёт тембровый слух ученика, обогатит его сознание.

При правильном подборе репертуара у ребят родится уверенность в своих возможностях, будет активизироваться интерес.

Несомненную пользу учащимся старших классов принесут занятия по  
аккомпанементу вокалистам. Ещё Шуман советовал почаще

аккомпанировать певцам, думается, для того, чтобы пианисты тоньше ощутили дыхание музыкальной фразы. Здесь ученики столкнутся с абсолютно иным (по сравнению с фортепианным) типом звуковедения ~ длинной распевностью, протяженностью звука, фразы, огромной её гибкостью, эмоциональной вибрацией. Думается, после этого пианисты будут и свой инструмент воспринимать во многом по-иному и слушать

«продолжение звука».

У ученика, читающего с листа с первого класса, к третьему году обучения уже формируются устойчивые навыки «графического видения» текста, распознавания мелодических, ритмических и фактурных формул в тексте. Задача следующего этапа обучения - формирование музыкально-стилевых представлений, и шире - интонационно-стилевого мышления.

В связи с этим, принцип отбора материал для чтения с листа будет несколько иным.

Любые педагоги-практики и методисты, анализируя практику инструментального обучения, отмечают то обстоятельство, что даже учащиеся, исполняющие довольно обширный репертуар, далеко не всегда овладевают языком музыки, понимают семантику и логику музыкального развития, разбираются в драматургии и форме сочинения. Происходит это потому, что процесс накоплений музыкально-слуховых представлений и игровых движений часто идет стихийно, бессистемно, непродуманно, а отсюда - пробелы в знаниях о средствах музыкального языка, неумение переносить и использовать накопленный опыт в новой игровой ситуации. По-видимому, в процессе работы над произведением внимание и слух учащегося недостаточно фиксируется на важных особенностях авторского стиля: интонационных, динамических, фактурных, артикуляционных и иных; они как бы проходят мимо сознания исполнителя, не оставляя «следов» в музыкальной памяти. Общие представления о данном сочинении, его образном строе также не соотносятся с историко-стилевым контекстом данной эпохи или школы. Отсюда, как следствие, весьма разрозненные, эклектические знания о тех или иных стилях, так как только системное освоение закономерностей различных художественно-стилевых явлений может создать предпосылки для формирования устойчивых музыкально-слуховых представлений. Этот фактор в значительной степени влияет на способность предугадывать развитие музыкального текста, столь важную при чтении с листа. Нельзя не согласиться с выводом о том, что в этом виде деятельности «владение стилем имеет решающее значение» (5, *58).*

Из сказанного можно сделать вывод, что для отбора и систематизации музыкальной литературы для чтения с листа в средних и старших классах наиболее перспективен историко-стилевой принцип**,** так как он обеспечивает систематичность и последовательность в изучении материала, позволяет увязывать с циклом теоретических дисциплин, то есть осуществлять межпредметные связи в обучении. Смысл этого принципа состоит в том, чтобы изучив ряд произведений одного автора комплексно, одним блоком, установить особенности индивидуального стиля, а затем, обобщив и систематизировав знания о нескольких композиторах одной эпохи, определить интонационные, ритмические, фактурные и другие особенности, характеризующие те или иные стилистические направления в музыкальном искусстве. Конечным результатом такой работы является умение ученика ориентироваться в основных стилях - музыка эпохи Барокко, классицизм, романтизм, современная музыка, джаз и т.д. При этом соблюдать хронологическую последовательность при изучении направлений в искусстве необязательно. По мере накопления теоретических сведений на уроках музыкальной литературы, истории, эстетики полученные знания сложатся в определенную целостную картину.

В качестве материала для изучения рекомендуется использовать сборники пьес для детей различных авторов: «Альбом Анны-Магдалины Бах», «Маленькие прелюдии» И.С.Баха; легчайшие сонатины Кулау, Клементи, Бетховена; «Альбом для юношества» Шумана; «Детский альбом» и некоторые пьесы из «Времен года» Чайковского, Детские альбомы Гедике, Гречанинова, Майкапара, аккомпанементы к романсам Алябьева, Гурилева, Варламова, Глинки, легкие переложения для двух и четырех рук отрывков из симфоний, опер, балетов разных авторов.

Уровень сложности подбираемых произведений должен быть несколько ниже тех, которые входят в индивидуальный репертуарный план ученика, поскольку обилие неудач при прочтении слишком сложного произведения может исказить представление о музыке, помешает созданию художественного образа пьесы.

Когда ученик убедится в том, какие широкие возможности открывает перед ним чтение с листа - самостоятельное и в четыре руки, - оно станет для него любимым занятием. Очень важно, чтобы ученик не считал это занятие «упражнением в читке нот». Чем сильнее он увлечен самой музыкой, чем

Меньше при игре он думает о нотах и пальцах, тем эффективнее будут развиваться навыки чтения с листа.

Игра с листа имеет сложную структуру и включает, по существу, два взаимосвязанных этапа деятельности исполнителя: чтение нотного текста глазами, во время которого возникают музыкально-слуховые представления, о которых говорилось выше, и последующая игра с листа. Первая задача, которая возникает перед исполнителем - сориентироваться в условиях задания, поэтому и первичные действия - ориентировочные: зрительное восприятие текста, мысленный анализ с целью выявления основных структурных компонентов сочинения, его смысловой логики. Этот этап, который следует считать подготовительным, имеет важное значение для дальнейшей игры с листа, так как частые остановки и ошибки происходят, в основном из-за неясного понимания смысла исполняемой музыки.

На необходимость предварительного зрительного ознакомления с текстом, его анализа и осмысления указывали многие музыканты и педагоги прошлого, например, Р. Шуман: «Если тебе предлагают сыграть с листа незнакомое сочинение, то сначала пробеги его глазами». Л.Н. Оборин, рекомендуя ученикам читать музыку глазами *до игры***,** ссылался при этом на собственную практику: «...Если я посмотрю текст, то после мне легче воспроизводить его на фортепиано, легче читать ноты, потому что я вижу фразировку, вижу соотношения голосов, знаки препинания. И когда садишься за фортепиано, уже легче работать...». Такова же позиция Я.И. Зака. Берясь за новое для него произведение, он поначалу имел дело только с нотами, без рояля, то есть не сразу начинал играть это произведение. И пояснял, почему: «Для музыканта слышать до конца, до предела звучание -это главное. Если есть какие-либо темные места, я стараюсь услышать их возможно ярче». Г. Нейгауз советовал: «Приступая к изучению произведения, необходимо сделать общий анализ - разобраться в строении, форме, музыкальном содержании и настроении данного сочинения, обратитьвнимание на особенности его изложения, мелодию, гармонию и т.п.» (23, *171).*

Мысленный просмотр и ознакомление с новым музыкальным материалом, освобождая на время читающего от реальных игровых действий, дают ему целиком сконцентрироваться на содержании музыки, её форме и строении, её интонациях, гармонических и ритмических свойствах. Прочитывайте нотного текста в уме способствует выработке соответствующих внутренних музыкально-слуховых представлений, которые служат в дальнейшем надежной опорой при игре. Опытным путем подтверждено, что вслед за предварительным мысленным обзором произведения оно читается за инструментом значительно легче и точнее; заметно уменьшается число ошибок и игровых погрешностей, исполнение делается более свободным, уверенным, художественно убедительным.

Таким образом, первым ориентировочным действием должен быть мысленный анализ текста, причем анализ «эскизный», избирательный, так как в условиях лимита времени необходимо выделить лишь те компоненты структуры, которые важны для последующей игры с листа. Основная задача такого краткого анализа - выявить наиболее существенные данные о произведении: стиль, жанр, лад, форму, фактуру, ритм, артикуляцию.

Понятие «*стиль в музыке*» означает «выражение некоторого единства, охватывающего какое-либо множество художественных явлений, произведений одного автора или ряда авторов, включая совокупность произведений, относящихся к целому историческому периоду». (20, /75).

Что же в самом музыкальном материале необходимо изучить для того, чтобы правильно понять стиль композитора? Если ученик впервые играет произведение какого-либо автора, педагогу необходимо указать на характерные признаки, то есть элементы стилевой системы. Мы можем разделить все то, что служит предметом изучения при постижении стиля, на две области - текст и внетекстовую информацию. К сфере текста относятся: структура произведения, особенности мелодики, гармоники, ритма, указания

темпа, динамики, характера исполнения, то есть все то, что можно подчерпнуть из авторского текста, зафиксированного в нотах.

К области внетекстовой информации относится то, что помогает нам адекватно интерпретировать эту запись, а именно сведения о самом композиторе, о культурном фоне его творчества, о характере его инструментария, о традициях фиксации музыкального произведения, о господствующей в то время исполнительской традиции, о существующих традициях исполнения этой музыки.

На основе синтеза данных текста и внетекстовой информации в сознании ученика должен быть создан личностный смысл этого сочинения, своего рода «рабочий чертеж» будущего исполнения. (24, *348)*

Владение стилем при чтении с листа имеет решающее значение. Оно помогает предвосхищать развертывание музыкального текста, предугадывать, предчувствовать хотя бы в самых общих чертах его ближайшие элементы. На определяющую роль предугадывания в процессе игры с листа указывал И. Гофман: «Чтение с листа в значительной степени сводится к предугадыванию, как вы можете убедиться, проанализировав свое чтение книг». (12, *176)* В свою очередь, возможность предугадать ближайшее продолжение текста, зависит от двух взаимосвязанных факторов. Первый относится к объекту чтения и характеризует меру сложности текста, степень упорядоченности его элементов. Второй фактор относится к субъекту и связан с «начитанностью» музыканта, т.е. с его музыкально-исполнительским опытом. По мере расширения исполнительского опыта в сознании музыканта происходит обобщение, стереотипизация всех основных компонентов музыкальной ткани. Чтобы развить у учащегося способность заранее представлять возможное продолжение текста, необходимо помочь ему последовательно освоить закономерности фортепианной музыки, охватывающие различные стилевые направления. В рамках стиля получают индивидуальное, конкретное преломление лад, мелодика, ритм, фактура, форма, жанр.

Жанр пьесы бывает заявлен уже в названии (например, «Гавот», «Вальс», «Фуга», и т. п.), что упрощает его определение. В более сложных случаях (например, в сонатных, вариационных формах) достаточно бывает обобщенной жанровой характеристики тем, например: хоральность, песенность, танцевальность, декламационность и т.п.

Следующий компонент анализа -лад, тональный план сочинения. Из практики известно, что частые смены тональности, модуляции, отклонения, обилие знаков альтерации обычно вызывают у учащихся затруднения при игре с листа. Поэтому при анализе необходимо выявить те фрагменты текста, где появляются знаки альтерации.

Это может быть признаком модуляции или отклонения в другую тональность. Здесь потребуется повышенное внимание, особенно при игре сочинений композиторов XX века (например, фортепианные миниатюры Б. Бартока, П. Хиндемита, И. Стравинского, Д. Шостаковича и другие).

Анализ формы сочинения помогает выяснить, из каких частей, периодов, предложений она состоит; есть ли повторы, репризы частей, рефрены, секвенции; контрастен или сходен тематический материал. Там, где есть сходные, повторяющиеся предложения или части, можно играть по аналогии, что весьма разгружает внимание.

Большое практическое значение имеет анализ фактуры произведения, так как она является тем репрезентом стиля, с которым непосредственно имеет дело исполнитель. «В ней, как в зеркале, отражаются и те закономерности, которые характеризуют крупные стилевые направления, и признаки индивидуальной творческой манеры, объединяемые понятием стиля композитора». (24, *346)*

Зачастую тип фактуры - гомофонный или полифонический - напрямую зависит от жанра произведения.

Гомофонная фактура может иметь ряд разновидностей: аккордовая, гомофонно-гармоническая, гомофонно-полифоническая, аккордово-фигурационная и ряд других. При полифонической фактуре необходимо

уточнить, какой вид полифонии преобладает: имитационный или контрастный.

В музыкальной литературе существует ещё целый ряд структур, аккордовых стереотипов, формул фортепианной техники, которые наиболее часто используются композиторами и легко узнаются по их характерному внешнему облику - «физиономии» аккорда. Так, например, наиболее распространенная фактура в танцевальной музыке - вальс с характерным трехдольным аккомпанементом в басу. Также часто используется и легко определяется структура таких танцев, как жига, тарантелла с «триольным» изложением материала. Устойчивые ритмоинтонационные структуры характеризуют скерцо, баркароллу, колыбельные песни, хорал, сицилиану.

К наиболее распространенным аккордовым стереотипам относятся: (аккорды, где звуки расположены по терциям (трезвучия, септаккорды); (аккорды, где есть секунда (обращения септаккордов); изложение материала терциями, секстами, октавами и т.п.

Проводя общий анализ произведения, следует обратить внимание на размер, темп и основной ритмический рисунок пьесы. Осознание метроритма - необходимое условие для формирования игровой установки и создания определенного художественного образа во время исполнения. «Найден верный темпо-ритм - и произведение оживает под пальцами интерпретатора; нет - и поэтическая идея может оказаться деформированной, а то и полностью искаженной», - говорил Г.М. Цыпин. (38, *92)*

На начальном этапе обучения метроритм может представлять определенную сложность, поэтому для закрепления первых зрительно-слуховых связей вводятся звуковые символы, ритмослоги, доступные для ребенка, благодаря близости к миру детского словотворчества. Применение таких ритмослогов снимает необходимость в арифметическом исчислении, при котором понимание ритма остается чисто внешним. В дальнейшем, когда музыкально-ритмические навыки учащегося уже будут достаточно сформированы, предварительный этап будет сводится к выявлению в тексте известных ритмических схем и «формул»: чередование равных долей, пунктирный ритм, синкопированный ритм, полиритмия, триоли и т.д. Осознанию метроритмических особенностей исполняемого произведения помогут и такие приемы как просчитывание исполняемой музыки, начертание ритмо-схем, простукивание метроритмических структур, дирижирование.

Анализируя стиль различных произведений, следует обратить внимание учащегося на то, что для каждой эпохи, исторического периода характерны определенный музыкальный ритм. Так, отличительной особенностью полифонии И.-С. Баха является ритмическая контрастность голосов, своеобразная акцентуация, как бы избегающая метрически сильных времен; для эпохи венского классицизма характерны четкость и энергичность метроритмической пульсации, неизменная симметричность временных структур. Исполняя музыку романтиков, ученик откроет для себя пластическую распевность ритмических узоров Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, изящество и одновременно эмоциональную наполненность шопеновской и листовской ритмики, сложную синкопированность,«конфликтность» метроритма Р. Шумана. Наконец, Б. Барток, С. Прокофьев, Д. Шостакович и другие композиторы XX-XXIвеков приобщат его к новым веяниям в ритмо-творчестве. Выработка ритмического стиля у учащегося играет немаловажную роль в его общемузыкальном развитии.

Предварительный этап чтения с листа должен также включать анализ основных средств артикуляции: legato, staccato, поп legato, marcato и т.п., так как неверная артикуляция может исказить смысл читаемой музыки, а порой и затрудняет её исполнение.

Таким образом, можно сказать, что краткий, схематический анализ произведения непосредственно перед игрой с листа, обеспечивает тот минимум сведений, который необходим для последующей связной и осмысленной игры. Он способствует обогащению учащихся знаниями в области творческих направлений различных исторических эпох, стилей и музыкальных жанров, эффективно содействует развитию музыкального мышления.

***2.2. Основные технологические приёмы чтения с листа***

Своеобразие условий, в которых протекает деятельность чтения с листа, вызывает необходимость использовать особую технику ускоренного восприятия и исполнения нот.

К особым способам «обработки» нотного текста в процессе тренировки и исполнения с листа можно отнести следующие технологические приёмы:

Предварительное чтение глазами, т.е. зрительный обзор нотного текста, содержащий общий анализ и игру «в уме». Примерный план эскизного анализа уже рассматривался в предыдущем разделе. I оворя о методах обучения на предварительном этапе чтения с листа, следует отметить, что наиболее эффективен здесь будет эвристический метод обучения, смысл которого сводится к следующему: сложную задачу расчленяют на более простые и путем переформулировок, наводящих вопросов, указаний, советов, аналогий снижают трудности данного учебного задания до уровня, соответствующего творческому развитию учащегося. В качестве иллюстрации можно привести несколько таких наводящих вопросов, содержащих совет или указание:

«Посмотрите текст глазами и попытайтесь определить, к какому стилевому направлению относится данное сочинение, что для него характерно».

«Как связано название пьесы с её образным содержанием, жанром, чем это подтверждается в тексте?»

«К какому типу относится фактура? Можно ли выделить фактурную ячейку? Где наиболее сложные участки? Как можно упростить фактуру?»

«Проанализируйте ритмический рисунок, укажите сложности, смены ритма и темпа, попытайтесь, мысленно проигрывая текст, продирижировать его, чтобы «войти» в нужный темп».

«Посмотрите, есть ли повторение мелодических оборотов, аккордов, ритмических соотношений, секвенций»; и т.п.

По мере накопления учеником знаний, умений и навыков, уровень вопросов-эвристик должен повышаться, носить более обобщённый характер.

После совместного анализа сочинения учащийся должен обобщить полученные сведения, синтезировать их в целостное музыкально-слуховое представление, создать мысленный «план» будущей игры.

Для воплощения этих действий «в уме» необходимо предложить учащемуся мысленно прочесть текст 1-2 раза по горизонтали и так же мысленно «сыграть» его. Этим и будет завершён первый этап чтения с листа - ориентировочный. Ценность такого метода состоит в том, что исполнитель, вчитываясь и вдумываясь в нотный текст, не только вникает в смысл произведения, но и готовит себя к реальным действиям, мысленно воплощая зрительно-слуховые представления в соответствующие движения. Большую роль здесь играют музыкально-слуховые представления, являющиеся основой мысленного «моделирования» будущей игры.

Следующий прием, способствующий формированию навыка чтения с листа – относительное чтение, то есть зрительное восприятие «нотной картины», а не отдельных нотных знаков. Ориентироваться в этом случае следует по ***графическим абрисам нотной записи, по контурным очертаниям нотных структур.*** Схватывая с единого взгляда общую конфигурацию мелодических рисунков, направленность их движения в звуковом пространстве, узнавая в тексте различные аккордовые стереотипы по их характерному внешнему облику, квалифицированный «чтец» не испытывает необходимости в абсолютной расшифровке каждого звука на нотоносце. Так, уточнив нижний звук какой-либо сложной аккордовой вертикали, он без особого труда разгадает остальные по относительному расстоянию между ними, или, другими словами, воспримет аккордовую вертикаль как единую и цельную «звуковую картину». Например, необходимо, чтобы нотное изображение трех звуков, расположенных на трех соседних линейках или в промежутках между соседними линейками, мгновенно ассоциировалось с трезвучием -мажорным или минорным (к тому же, конечно, нужно знать и тональность дайной пьесы), и рука уже должна быть готова сыграть - с соответствующей аппликатурой - этот аккорд.

Т.И. Смирнова в своих «Методических рекомендациях» предлагает следующие упражнения, помогающие научить графическому восприятию нотной записи:

**Упражнение 1.** «Бусы». Записываются ноты от «до» вверх подряд.Ребёнок играет смотря на запись (названия при этом непроизносятся).Аналогично записываются и играются ноты вниз от «до».Зрительно запись напоминает нитку бусинок. Следует закрепитьпонятия «движение вверх», «движение вниз», «повторяющаясянота». Момент важный, так как ноты записываются в вертикальном направлении, а играются на клавиатуре горизонтально. Следует объяснить ребенку, что когда записываются все ноты подряд, то одна нотка «сидит» на линеечке, а другая находится между линеек. Если нота «сидит» на одной и той же линеечке, значит, это одна и та же клавиша, один и тот же повторяющийся звук.



При повороте движения хорошо «постоять на месте», чтобы ребенок успел сориентироваться. Следует помогать ему, показывая карандашом, чтобы он не потерял ноту или строчку.

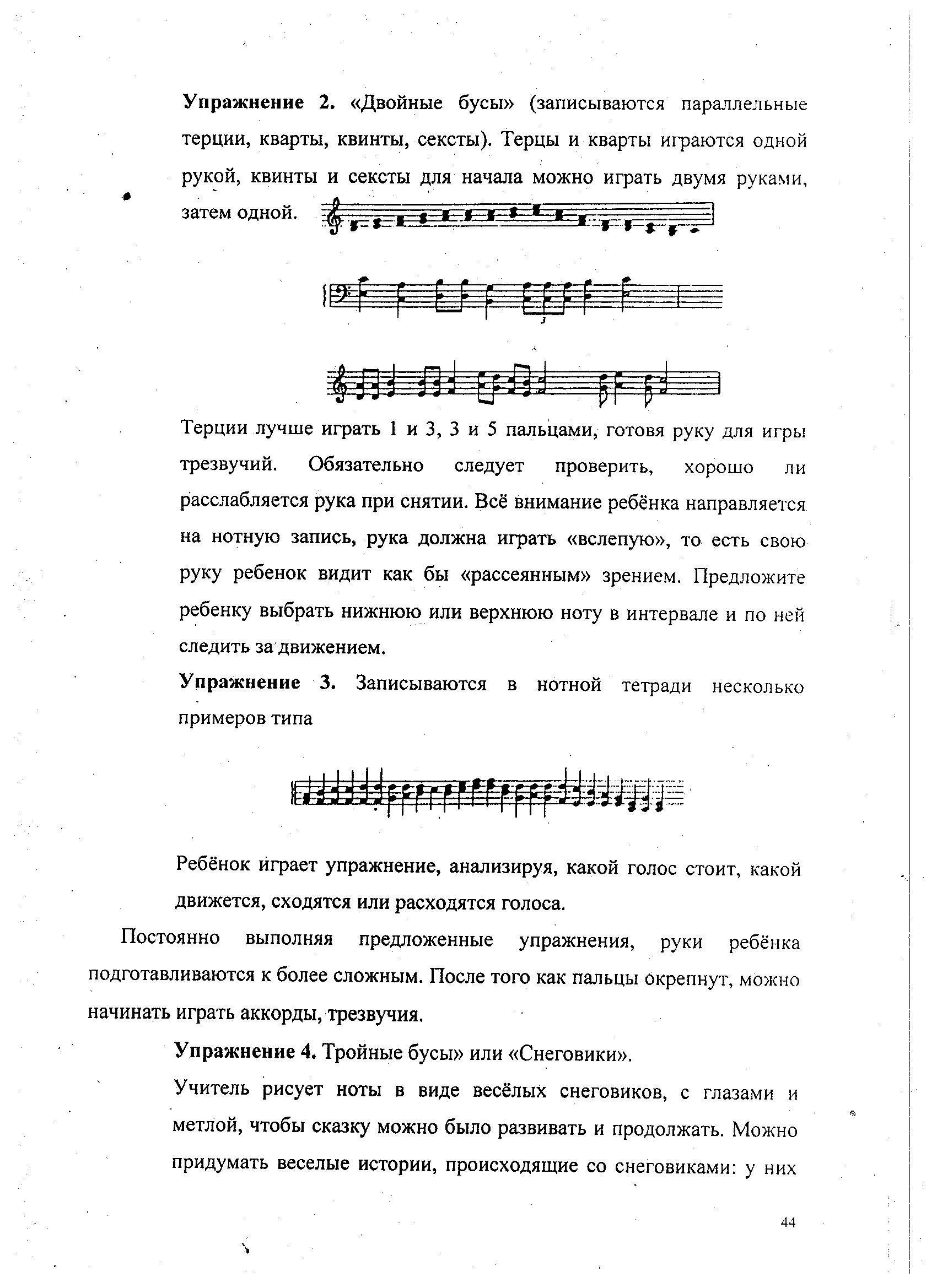
Далее можно переходить к несложным мелодиям. Для этого используется любой сборник «Сольфеджио» для первого класса или нотные примеры из «Хрестоматии для чтения с листа».

На следующем этапе работы записывают два ряда нот: первый ряд - ноты на линейках, второй - ноты между линеек. Учитель объясняет, что они играются через клавишу. На дом задаются новые «бусы»; ребёнок сам должен придумать, как их записать: подряд вверх или вниз, на месте через клавишу вверх или вниз.

Постепенно задания усложняются. Используются отрывки из различных пьес пьес, эпизодов, любой материал, который может послужить материалом для закрепления «графического» восприятия нот, поможет научить анализировать нотный текст с этой позиции.

После того, как ребёнок хорошо усвоил игру мелодических линий («одинарные бусы»), можно усложнить задачу.

**Упражнение 2.** «Двойные бусы». Записываются параллельные терции, кварты, квинты, сексты. Терции и кварты играются одной рукой, квинты и сексты для начала можно играть двумя руками, затем одной.



Терции лучше играть 1 и 3, 3 и 5 пальцами, готовя руку для игры трезвучий. Обязательно следует проверить, хорошо ли расслабляется рука при снятии. Всё внимание ребёнка направляется на нотную запись, рука должна играть «вслепую», то есть свою руку ребенок видит как бы «рассеянным» зрением. Предложите ребенку выбрать нижнюю или верхнюю ноту в интервале и по ней следить за движением.

**Упражнение 3**. Записываются в нотной тетради несколько примеров типа:



Ребёнок играет упражнение» анализируя, какой голос стоит, какой движется, сходятся или расходятся голоса. Постоянно выполняя предложенные упражнения, руки ребёнкаподготавливаются к более сложным. После того как пальцы окрепнут, можноначинать играть аккорды, трезвучия.

**Упражнение 4**. «Тройные бусы» или «Снеговики». Учитель рисует ноты в виде весёлых снеговиков, с глазами и метлой, чтобы сказку можно было развивать и продолжать. Можно придумать веселые истории, происходящие со снеговиками: у них тают определенные части или теряется голова (неполные аккорды), они разваливаются на части (разложенные аккорды), собираются не в том порядке (секстаккорды, квартсекстаккорды), надевают шляпу (септаккорды) и т. д. Снеговики бывают веселые и грустные (мажорные и минорные) и имеют очень забавные имена, которые записываются латинскими буквами. От какой ноты строятся, так и называются: до - С, фа - F, соль - G и т.д.

Сначала можно играть «снеговиков» по принципу «бус», но совсем немного, главная задача - познакомить детей с основными функциями лада и дать им возможность скорее играть любимые песни с аккомпанементом. Поэтому следует делать упор на развитие левой руки.

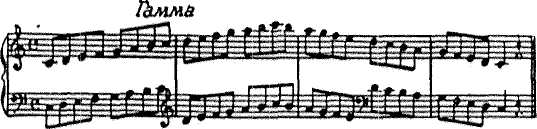
Таким образом, одновременно с работой над постановкой рук, дети знакомятся с элементами гармонии, развивают гармонический слух (28, *15).*

Подобные упражнения помогают учащимся освоить основные формулы фортепианной техники - гаммы, аккорды, арпеджио. Следует уточнить, что под знанием формул подразумевается умение безошибочно находить их в нотном тексте и исполнять, не разбирая заново каждый звук. Этим и обусловлен прием, который получил название -обобщенное чтение. Суть его состоит в опоре при считывании на типовые формулы-стереотипы и звучащие обороты музыкальной речи - гаммы, арпеджио, фигурации, виды аккомпанементов, стилевые фактурные формы, ритмоформулы, секвеции, кадансы. Умение распознать в незнакомом нотном материале уже известные формулы, опереться при случае на стандартную инструментальную фигурацию, ведет к тому, что разгружается внимание играющего (фактор первостепенной важности!); пианист в этом случае читает как бы «сквозь ноты», к тому же легко выходит из аппликатурных затруднений, используя в привычных фактурных ситуациях ранее освоенные, налаженные, прочно автоматизированные последования пальцев. Короче, что касается читки с листа, ясно, что, приучив глаз и руку ко всевозможным комбинациям,

воспроизводишь их с легкостью, не смущаясь ими...» (А. Буасье «Уроки Листа») (38,*151).*

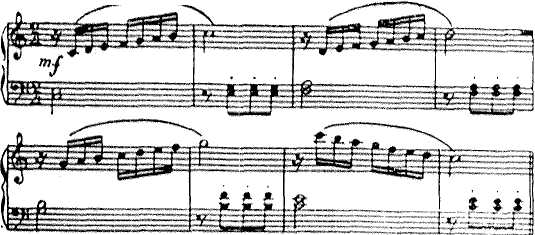
В качестве примера можно привести следующие упражнения:

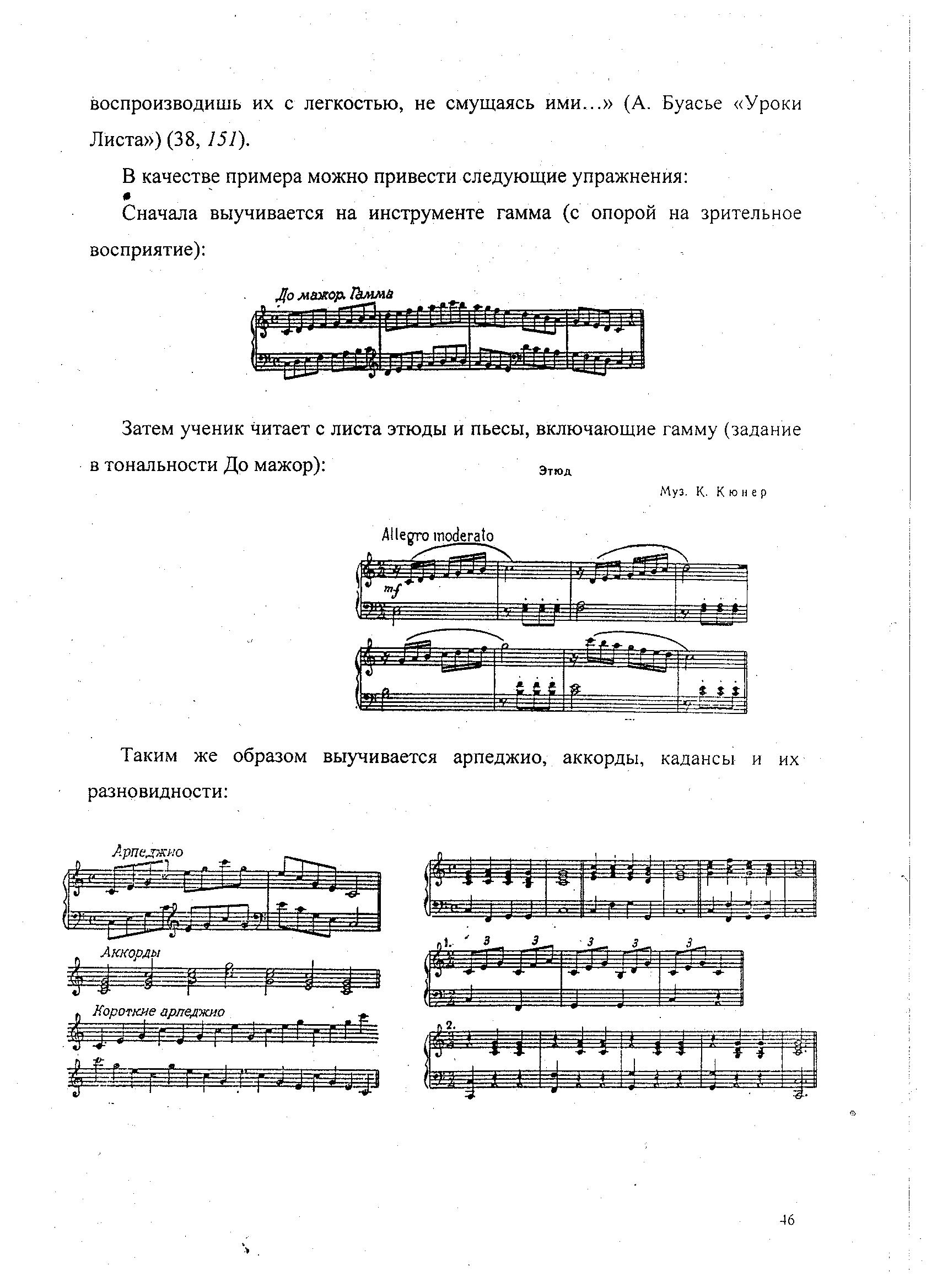
Сначала выучивается на инструменте гамма (с опорой на зрительное восприятие):



***До мажор.***

Затем ученик читает с листа этюды и пьесы, включающие гамму (задание в тональности До мажор).



Таким же образом выучивается арпеджио, аккорды, кадансы и их разновидности.

Затем эти формулы указываются в произведениях при чтении с листа:

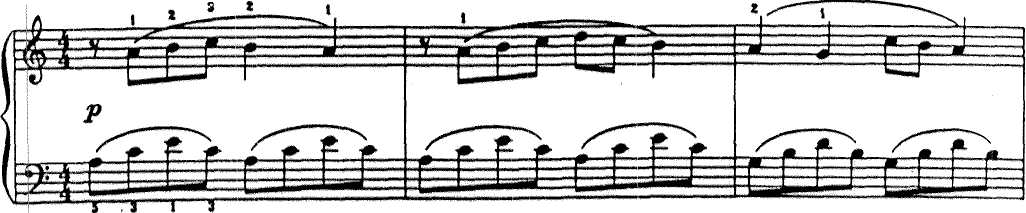
М. Клементи, Сонатина Р. н. п. Светит месяц (в 4 руки)



Таким образом, работа над системой элементарных технических комплексов служит не только техническим задачам, но и является активным подспорьем в чтении с листа (6, *32-36).*

Ещё один важный навык, облегчающий игру с листа - вычленение «фактурной ячейки». Фактурная ячейка - это «относительно завершенный участок фактурного развития, на протяжении которого полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры». (22, *80).* В полифонических структурах вычленение «фактурной ячейки» затруднено, а иногда невозможно из-за слабо выраженных элементов фона. *В* гомофонных фактурах, где есть устойчивый аккомпанемент или сопровождающие мелодию гармонические фигурации, выявить «фактурную ячейку» несложно и весьма желательно, т.к. это упрощает расшифровку текста.

М. Дюбуа. Натали и Дед Мороз



Одним из основных приемов беглого чтения нотного текста является структурное чтение, то есть удерживание целостных структур, крупных синтаксических единиц текста - фраз, предложений, повторяющихся построений различных масштабов; чтение с преобладанием структурно-синтаксического и эмоционально-образного восприятия. «Читай не так как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой». Эти слова, сказанные А.С. Грибоедовым по поводу чтения литературного текста, в полной мере могу|т быть отнесены и к чтению нотного текста. Как для читающего книгу важно уметь правильно схватывать грамматическое строение текста, так и для (читающего музыку важно уметь правильно схватывать её структурную форму. Так же как трудно было бы признать удовлетворительным произнесение литературного текста, при котором отдельные буквы не объединялись бы читающим в слова, а слова — в предложения, точно так же не выдерживает критики и чтение музыки, при котором читающий не улавливает кульминаций, логических ударений, тяжелых и легких тактов, соотношений частей внутри целого или если он не схватывает границ между фразами, построениями, периодами, эпизодами. Только игра «по фразам» способна сообщить процессу чтения осмысленность, внутреннюю логику и эмоциональную окраску; напротив, характерное для малоопытных музыкантов и плохих «чтецов» педантичное, сугубо механическое «вышагивание» от ноты к ноте, от клавиши к клавише - свидетельство глубокого непонимания важнейших закономерностей прочитывания музыкального текста.

Читая за фортепиано новое и достаточно сложное произведение, целесообразно использовать прием *упрощения фактурных сложностей*.

Учащемуся нет необходимости с пунктуальной тщательностью воспроизводить на клавиатуре каждый знак нотного текста. Принцип, которого придерживаются в подобной ситуации квалифицированные чтецы, таков; минимум нот - максимум музыки. Текстуальным сокращениям и облегчениям подлежат в первую очередь фоновые гармонические звукообразования (фигурационные орнаменты, аккордовые комплексы, октавные удвоения и т.д.); Напротив, мелодические рисунки, равно как и функциональные басы, требуют к себе особо бережного отношения.

Упрощение текста не должно отразиться на интонационно-смысловом содержании сочинения, его характерных стилевых особенностях. Так, при чтении с листа старинной клавирной музыки, исполнение украшений, мелизматики представляет известную пианистическую трудность. Однако орнаментика - одно из основных выразительных средств стиля «рококо», его своеобразный «код», поэтому полное сокращение мелизмов в пьесах клавесинистов нежелательно, так как этим можно значительно обеднить, а

Иногда и исказить смысл музыки. Здесь можно порекомендовать лишь минимальные сокращения, касающиеся, в основном, количества входящих в украшение звуков (вместо 5-7 -сыграть 3, то есть короткий мордент, или сокра Упрощения фактуры трудно сделать на ходу, играя, поэтому желательно определить возможные сокращения во время чтения нот глазами. Такая работа способствует развитию более широкого охвата глазами и слухом музыкальной мысли, приучает согласовывать видимое по горизонтали и вертикали, устанавливать звукомоторную связь.

Очень важный прием, способствующий развитию навыка беглого чтения с листа **- игра «вслепую»,** не **глядя на руки,** то есть ориентировка на клавиатуре без помощи центрального (прямого) зрения; обзор большей части нотного листа в условиях периферического (бокового) зрения. Только при условии неотрывности взгляда играющего от нотного текста, может быть обеспечено плавное, непрерывное, логичное развертывание звукового «действия». Неспособность музыканта на ощупь ориентироваться в клавиатурной «топографии» фортепиано ведет к тому, что, отыскивая пальцами требуемые комбинации и сочетания звуков, он встает перед необходимостью чуть ли не ежесекундно обращать свой взгляд на руки и клавиши. Отрываясь глазами от нотных строчек, читающий, естественно, легко теряет тот фрагмент текста, который исполняется им в данный момент; теряет, частично или полностью, зрительно-слуховой контроль над музыкальным материалом. Отсюда - задержки, запинки, разного рода игровой «брак». Любые метания глаз при чтении с листа нежелательны, и чем их меньше, тем лучше. Прием игры «вслепую» совершенствует аппликатурную технику и ускоряет слухо-двигательную реакцию на нотные знаки, является основой для считывания нот, опережающего исполнение.

*Мысленное опережение*, «забегание глазами вперед» исполняемого фрагмента и «фотографирование» его - запоминание способствует развитию зрительной памяти и помогает при чтении нот с листа. С целью развития

Этого навыка можно использовать различные приемы6 педагог указывает на определенный отрывок текста (лучше всего и отмеченное лигой построение) и предлагает: «Взгляни и сразу сыграй». Вслед за этимвзгляд тотчас же переносится на следующее построение, причем смотреть на клавиатуру не разрешается. Следующее задание: взгляд переносится на новый отрывок раньше, чем закончено проигрывание предыдущего. Можно водить во время игры указкой по нотам, опережая проигрываемый в данный момент отрывок на какой-либо промежуток. Прибегают и к закрыванию того участка текста, который проигрывается в данный момент, на полтакта, затем на такт. Эти приемы подстегнут на первых порах медлительное мышление ученика, подскажут ему, в чем «секрет» беглого чтения. Когда слышание музыкальной ткани опережает исполнение, руки выполняют то, что подсказывает слух. Мысленное опережение обеспечивает кратковременное запоминание последующего фрагмента, двигательную готовность и непрерывность исполнения, облегчает смысловую догадку о ближайшем продолжении.

Все перечисленные приемы обеспечивает выполнение четырех основных условий беглого чтения, к которым относятся:

1. Распознавание носителей смысла, музыкального содержания-темы,  
   мелодических и ритмических форм и интонаций, гармонических  
   комплексов и оборотов и т.д.;
2. Динамическое мышление, т.е. способность к быстрому  
   переключению, выражающаяся в готовности к неожиданным  
   музыкально-речевым ситуациям.
3. Безостановочное проигрывание, целостное и связное исполнение  
   неизвестного или малознакомого произведения в темпе,  
   соответствующем характеру музыкального произведения.
4. Художественно-образное восприятие произведения, переживание  
   эмоционально-смыслового содержания музыки, обеспечивающее  
   целостное и связное исполнение.

Весьма важным компонентом методики обучения чтению с листа является развитие способности к самоконтролю и самооценке. Учащийся должен уметь анализировать и оценивать собственную игру: выявлять ошибки, устанавливать причины сбоя в игре, оценивать конечный результат собственных усилий. Для успешного выполнения таких операций необходим постоянный слуховой самоконтроль на всех этапах чтения и игры с листа. Задача педагога - направлять самостоятельные действия учащегося на контролирующем этапе чтения с листа; при необходимости он должен обсудить все ошибки исполнения вместе с учащимся, дать необходимые советы. Затем желательно вторичное, уже скорректированное исполнение данной пьесы.

Таким образом, на всех этапах обучения методике чтения с листа основной задачей педагога является такая организация процесса обучения, когда учащийся ясно осознает цель, знает основные приемы и способы действий и выполняет эти действия самостоятельно лишь при косвенной помощи педагога в форме наводящих вопросов.

Библиография.

1. Алексеев А.Д. О проблеме стильного исполнения.// О музыкальном  
   исполнительстве. М, 1954. с.54 |
2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. М. «Советский композитор»,  
   1973.270 с. |
3. Бирмак А. О художественной технике пианиста. M. «Музыка», 1973.  
   141 с. |
4. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М., 1997. 350 с.
5. Брянская Ф. Навык игры с листа и принципы его формирования.//  
   Ребёнок за роялем. М. «Музыка», 1981. с. 194-200. I
6. Верхолаз Р.А. Вопросы методики чтения нот с листа! М., 1960. 50 с.
7. Воронова Т.Н. Музыкальное мышление.// Теория и методика обучения  
   игре на фортепиано: учебное пособие. М. «Владос», 2001. с. 111-126.

8. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1998. 480 с

9. Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., 1981.  
143 с. ■ |

10. Горелашвилли Л.И. Некоторые особенности визуального восприятия и  
оперативной памяти пианиста в процессе чтения с листа. Автореферат  
кандидатской диссертации. Тбилиси, 1978.

11. И.Готлиб А.Д. Заметки о фортепианном ансамбле.// Музыкальное исполнительство. Выпуск 8. М. «Музыка», 1973. с.75-102.

1. Гофман И. Фортепианная игра. М., 1961. 224 с.
2. Запорожец А.В. Развитие произвольных движений. М., 1960.
3. Коган Г. М. Работа пианиста. М. «Музыка», 1979. 183 с.
4. Коган Г. М. У врат мастерства. М. «Музыка», 1969. 342 с.
5. Корчинская К.Е. Методические рекомендации по развитию навыков  
   аккомпанемента и чтения с листа. М., 1981. 32 с.
6. Лерман М.О некоторых задачах обучения будущего пианиста.// Вопросы  
   фортепианной педагогики. Выпуск 3. М. «Музыка», 1971. с.68-77.
7. Макуренкова Е.П. О педагогике В.В. Листовой. М. «Музыка», 1971. 86 с.
8. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. Киев   
   «Музична Украина», 1982. 77 с.
9. Михайлов М.П. К проблеме стилевого анализа.// Современные вопросы  
   музыкознания. М., 1971.
10. Музыкальная энциклопедия. Т 1. М. «Советская энциклопедия». 1973.  
    с. 182.
11. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
12. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры, М., 1976. 3 10 с.
13. Николаева А.И. Стилевой подход в обучении игры на фортепиано.//  
    Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие. М.«Владос», 2001. с.200-363.
14. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М. «Владос», 1997.
15. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.,  
    1964. 187 с.
16. Смирнов М. О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у  
    юных пианистов.// Ребёнок за роялем. М. «Музыка», 1981. с.215-221.
17. Смирнова Т.Н. Фортепиано. Интенсивный курс. Методические  
    рекомендации. М. «ЦСДК», 1999.
18. ТепловБ.М. Избранные труды. М. «Педагогика», 1985. 329 с.
19. ТимакинЕ.М. Воспитание пианиста. М. «Советский композитор», 1989.

31. Фейгин М.Э. Музыкальный опыт учащихся. // Вопросы фортепианной педагогики. Выпуск 3. М. «Музыка», 1971. с.3-39.

1. Фейнберг С.Е. Мастерство пианиста. М., 1978. 207 с.
2. Хрестоматия для развития творческих навыков и чтения с листа.  
   Составитель - Криштоп Л. С.-П., 1994