

**Муниципальное бюджетное учреждение  
дополнительного образования города Шахты «Школа искусств»  
ЦЕНТР ИСКУССТВ ИМ. Д.Б.Кабалевского**

## **Методический доклад**

Тема: *«Основные принципы чтения нот с листа  
на уроке фортепиано в ДШИ»*

Подготовила преподаватель  
специальной и общего фортепиано  
Богословенко А.В.

Шахты 2020г.

## Содержание

I. Введение .....	2
II. Основная часть .....	2
1. Разделение по группам .....	2
2. Ускоренное восприятие .....	4
3. Развивающие действия, символы, упражнения .....	4
4. Высота .....	6
5. Интонация .....	7
6. Лады народной музыки, знаки альтерации .....	7
7. Антитезия .....	7
8. Аппликатура .....	7
9. Ритм .....	7
10. Строение .....	8
11. Пианистический аппарат .....	8
12. Зрительный контроль .....	8
13. Аппликатурная техника .....	8
14. «Вертикаль» в построении и игре .....	9
III. Вывод .....	9
IV. Список литературы .....	10

## I. Введение

Известно, что за последние два-три десятилетия пианисты, в целом, стали хуже читать ноты. При этом общий средний уровень фортепианного исполнительства заметно вырос по сравнению с прошлым, особенно в области виртуозного мастерства.

Упадок искусства чтения нот объясняется рядом причин. Здесь и укоренившаяся в XX веке практика обязательного исполнения наизусть всего сольного репертуара, и снижение интереса к самостоятельному музицированию, что, в свою очередь, связано с развитием техники звукозаписи и, в настоящее время, доступностью Интернета. Все это – объективные причины, действие которых, по всей вероятности, сохранится в будущем.

Формируя и развивая у начинающего пианиста такой сложный, «многоэлементный» навык, как игра с листа, преподаватель соприкасается с целым рядом проблем, на первый взгляд относящихся к теории музыки. Но именно в классе специальности происходит окончательный синтез, объединение всех теоретических и практических знаний, приобретаемых ребенком в музыкальной школе.

## II. Основная часть

Принято различать два основных вида исполнения по нотам незнакомого произведения – разбор и чтение с листа. Под игрой с листа понимается исполнение незнакомой пьесы в темпе и характере, близким к требуемым, без предварительного, даже фрагментарного проигрывания на инструменте. Такое исполнение предполагает осмысленную фразировку и выполнения авторских указаний.

1. Взятый в своей последовательности процесс игры с листа представляет собой весьма сложную цепь действий, которые можно условно представить объединенными в три группы.

*Первая группа* включает действия, предваряющие собственно игру с листа: определение характера, темпа исполняемого сочинения, основной тональности и размера; беглый просмотр текста с целью выявить господствующий тип изложения и ведущий метроритмический рисунок.

*Вторая группа* действий относится уже непосредственно к чтению и связана с работой зрения и слуха: зрительный охват и мысленная дешифровка ритмической и звуковысотной графики, «опознание» в тексте знакомых элементов, осознание его логики и предвидение его ближайшего продолжения.

Действия *третьей группы* состоят в реализации, «озвучивании» воспринимаемого текста. Это сложная координированная деятельность всего двигательного аппарата.

Музыкант, свободно играющий с листа, видит перед собой конечную цель – художественное исполнение. Многие из того, что предшествует этой цели, не становится для него предметом направленного внимания и выполняется автоматически. Прежде всего, такой музыкант владеет умением предвосхищать

развертывание музыкального текста, предугадывать его ближайшие моменты. Подобная предсказуемость текста зависит от двух взаимосвязанных факторов. *Первый* из них характеризует меру сложности нотного текста, степень упорядоченности его элементов. Чем выше упорядоченность текста, тем легче предугадать его продолжение. *Второй* фактор связан с «начитанностью» пианиста. Значение этого фактора подчеркивал И.Гофман: «Быстрота успеха зависит от уровня вашего образования, ибо, чем оно шире, тем легче предугадать логическое продолжение начатой фразы».

Чтобы воспроизводить с легкостью нотный текст, необходимо накопить в зрительной, слуховой и моторной памяти достаточный запас «типовых оборотов» фортепианной музыки и их производных, усвоить наиболее употребительные аккордовые структуры, типичные модуляционные последования и т.п. Но для успешной реализации этого запаса требуется высокоразвитое умение мгновенно анализировать и синтезировать исполняемый текст, распознавая в нем знакомые, типичные элементы в их соотношении с новыми, индивидуальными, характерными для данного сочинения. Но для этого читающий должен воспринимать текст не «по складам», а комплексно, по более или менее крупным единицам – мотивам, фразам, предложениям.

**2.** Важным элементом техники чтения с листа является ускоренное восприятие нотной графики. Скорость игры даже в умеренном темпе не дает возможности разглядеть все ноты. На помощь приходят приемы так называемого относительного и обобщенного чтения. Относительное чтение осуществляется на основе закрепленного в зрительной памяти музыканта ощущения пространственных дистанций между нотными знаками. Обобщенное чтение предполагает твердое, доведенное до автоматизма знание горизонтальных (гаммы, арпеджио) и вертикальных (интервалы, аккорды, гармонические обороты) звуковых комплексов фортепианной музыки. Большое значение в процессе игры с листа имеют также уверенная, точная ориентировка рук на клавиатуре и умение мгновенно выбрать наилучший аппликатурный вариант.

Выразительное художественное исполнение по нотам опирается на представляемый слухом звуковой образ «музыкальных слов» - структурных единиц нотного текста, - возникающий на основе их графического рисунка. Поэтому первоочередная задача педагога может быть сформулирована так: раскрыть перед учеником элементарные закономерности построения музыкальной речи, научить его простейшему звуковому анализу еще до знакомства с нотами.

**3.** Различают два типа вспомогательных развивающих действий. К первому типу относятся действия, направленные на формирование преимущественно одного умения. Такова, например, работа со звучащим словом. Она начинается с подчеркнуто ритмизированного произнесения собственных имен, считалок, дразнилок, стихотворений. Затем к декламации присоединяются хлопки или

постукивания. С помощью таких действий ребенок вводится в мир ритма и метра, осваивает простейшие ритмические формулы.

Ко второму типу относятся обучающие действия, для которых характерна многофункциональность; они оказывают влияние одновременно на разные стороны формируемого умения или навыка. Например, ученик превращается в исполнителя на ударных инструментах, сопровождая игру педагога или собственное пение хлопками в ладоши и притопами. В простейшем варианте этой игры ребенок отмечает только начало каждой метрической доли. Позже он исполняет несложные ритмические фигуры, которые выдерживаются на протяжении всей пьесы. Ребенок оказывается активным участником исполнения, сталкивается с необходимостью организованно и сознательно управлять своими двигательными реакциями. Кроме того, внимание ученика постепенно приобретает способность «полифонически» расчленяться, расслаиваться, так как ему приходится одновременно слушать и активно действовать.

Усвоение нотной записи лучше всего начинать с ее ритмического элемента. Внимание ученика вначале фиксируется на ритмических структурах песен, которые он слушает и поет. И первыми элементами нотной графики, с которыми он знакомится, становится запись ритмического рисунка этих песен.

Знаки, которыми первоначально изображается ритм, пока лишь отдаленно напоминают общепринятую форму записи. Они не столь условны и абстрактны, так как имеют реальное соответствие изображаемому звуковому объекту, а именно: различным по временной протяженности ритмическим долям соответствуют различные по длине графические линии. Затем длинные палочки «становятся на ноги», а короткие, «маленькие», «поворачиваются друг к другу и берутся за руки», то есть соединяются перекладиной по две.

Для закрепления и развития первоначальных зрительно-слуховых связей вводятся дополнительные знаки – звуковые символы. Это могут быть слоги «та» (четверть), «ти» (восьмая) и «тири» (шестнадцатые). Место слов в песенках занимают теперь «ритмослоги», которые заостряют внимание на ритмических соотношениях. Использование звуковых символов даст возможность отойти от широко распространенных, но мало эффективных систем арифметического объяснения и исчисления ритма.

Кроме звуковых символов существует еще одно мощное средство ритмического воспитания. Речь идет о различных вспомогательных упражнениях, подобных тем, которые применялись для ритмического развития ученика еще в донотном периоде обучения. Теперь ребенок выполняет знакомые фигуры уже не по слуху, а по ритмической записи, изображенной преподавателем. Ритм воспроизводится хлопками и притопами, а затем и легкими постукиваниями пальцев рук по крышке инструмента двумя руками одновременно и поочередно.

В ходе двигательных упражнений важно обратить внимание на паузу. Выполнение ее при игре по нотам на фортепиано представляет собой специфическую трудность – из-за того, что фортепианный звук быстро затухает

и продолжительность паузы значительно труднее ощутить, чем при пении или игре на скрипке, кларнете. Ребенок должен активно, то есть двигательным, пережить явление паузы. Помочь ему в этом может специальный жест, обозначающий четвертную паузу, - выразительное движение рук в стороны, с поворотом ладоней вверх («в руках ничего нет»).

Дальнейшее усложнение ритмических остинато, используемых в течение первого года обучения, идет по нескольким линиям: вводятся новые ритмические соотношения, новые размеры (трех- и четырехдольные), появляются элементы «ритмодвигательной полифонии» (ритмическая фигура расслаивается на две линии и воспроизводится обеими руками поочередно или одновременно или поочередно). Позже к постукиваниям рук присоединяются притопы. В этом случае запись приобретает вид своеобразной ритмической партитуры, имея дело с которой, ученик приучается распределять внимание по вертикали.

Упражнения на ритмическое остинато не прекращаются и тогда, когда ученик начинает играть по нотам на инструменте. Эти упражнения постоянно опережают по своей ритмической трудности исполняемые фортепианные пьесы и служат как бы лабораторией для накопления в слуховой, зрительной и двигательной памяти новых ритмических формул.

4. Примерно через один-два месяца после начала занятий ученик знакомится с первыми обозначениями высоты. Способ усвоения «музыкальных букв» непосредственно сказывается на качестве чтения этих «букв», когда они объединяются в «слова». Ребенок гораздо лучше читает текст, он органичнее овладевает новым для него языком нот, если звуковысотная графика осваивается им не в виде абстрактной беззвучной схемы, не чисто теоретически, а при помощи активных действий со звуками-нотами – пения, игры на рояле, сочинения и записи простейших мелодических оборотов.

Как это было и с чтением ритма, ученику следует предложить не разрозненные элементы, не отдельные звуки или ноты, а сразу же отношения звуков. Это должны быть простейшие «музыкальные слова» - элементарные ритмоинтонации из двух (а впоследствии трех-четырех) звуков, привычные для детского слуха, удобные для интонирования и воспроизведения на инструменте.

Считается, что терция – самый легкий для слуха и для восприятия зрением интервал. Начертание терции отличается симметрией.

По просьбе педагога ученик воспроизводит голосом интонацию малой терции – «зов кукушки». Вначале она поется на слогах «ку-ку», подбирается на инструменте от разных клавиш и записывается в нотной тетради на двух линейках, затем «зов кукушки» появляется на пятилинейном нотном стане.

Теперь это изображение должно стать графическим знаком – символом данной интонации, таким знаком, который мгновенно вызывает в сознании ученика ясный звуковой образ и быструю двигательную реакцию. Полезно сочинение и исполнение на фортепиано песен, мелодии которых варьируют интонацию терции.

Сочинение мелодий и пьес на поэтический текст, их запись и исполнение на фортепиано от разных нот практикуется на протяжении всего первого года обучения. Стихи дают толчок творческому воображению ребенка, подсказывают характер ритма, фактуры, развивают чувство фразы.

**5.**Расширение первоначальной двузвучной интонации, ее обрастание новыми ступенями с освоением новых участков нотного стана может осуществляться различными путями. Важно только, чтобы любой из них обеспечил выполнение нескольких условий:

а) звукоряды песен и пьес должны разрастаться постепенно (в очередной звуковой модели прибавляется не более одной новой ступени). Каждый звукоряд предстает во многих ритмических, мелодических и тональных вариантах;

б) в ладовом отношении звуковые модели развиваются таким образом, чтобы ввести ребенка в систему функциональных звуковых тяготений и соподчиненности на основе самых различных ладов, в первую очередь ладов народной музыки, а не только европейского мажоро-минора. Это необходимо для воспитания у начинающего музыканта гибкого слуха.

**6.**Обращение к ладам народной музыки делает естественным раннее ознакомление ученика со знаками альтерации. Вначале эти знаки появляются не при ключе, а возле нот. Знаки альтерации усваиваются тем легче, чем раньше встречается ученик с черными клавишами – при подборе и транспонировании песен, в технических упражнениях.

Можно связать внешнюю форму этих знаков с конкретным явлением или предметом. Это помогает ребенку понять смысл знака, его функцию. Так, например, значение диеза ученик схватывает мгновенно, если с помощью учителя находит в нем сходство с лесенкой, по которой нота поднимается вверх. Бемоль можно сравнить с мягким креслом, в которое опускается нота, а бекар – со сломанным стулом, с которого падают и диез, и бемоль.

**7.**В фактурном отношении начальный материал для чтения нот должен быть максимально приближен к характеру фортепианного изложения. Целесообразно начинать с антифонного изложения. Антифония – простейшая форма многоголосия. Она позволяет ввести в действие обе руки пианиста. При этом партии их равнозначны по трудности. Подобные пьесы просты для исполнения, благодаря подобию партий и поочередному включению рук. Антифония сменяется простейшей гомофонией. Функцию «солиста» выполняет то правая, то левая рука. Сопровождение представлено выдержанным звуком или интервалом. Позже вводятся: параллельное движение в октаву, противоположное («зеркальное») изложение, параллельное движение в сексту и дециму.

**8.**Важна аппликатурно-техническая сторона начального нотного материала. Первые пьесы выдержаны в одной позиции. Преобладает плавное движение, встречаются ходы на кварту и квинту с последующим заполнением. Затем вводятся позиционные сопоставления, они происходят на границах фраз.

**9.**В ритмическом отношении начальные пьесы используют запас формул, накопленных в «довысотном периоде», но теперь вводятся понятия метра и размера. Половинная нота появляется впервые в конце фразы. Позже усваивается четверть с точкой и восьмая. Новые длительности появляются в процессе сочинения детьми песен на словесный текст и осваиваются при помощи ритмослогов: половинная – как сдвоенная четверть, при помощи слогов «та-а», четверть с точкой и восьмая – «та-ай-те».

**10.**Композиционное строение пьес усложняется по принципу: от точных повторов мотивов и фраз через вариантные повторы с ритмическими или интонационными изменениями к простейшему периоду из двух или трех различных интонационных элементов. При этом пьесы «квадратные» по структуре чередуются с несимметричными построениями.

**11.**Быстрота и точность действий пианистического аппарата в ответ на «сигналы» нотного текста требуют тщательного, направленного развития. Прежде всего, должна быть сформирована более свободная, не нуждающаяся в постоянной поддержке зрением, ориентировка рук и пальцев на клавиатуре. Воспитание этого умения целесообразно начинать заблаговременно, до того как ученик встречается с нотными обозначениями – параллельно с формированием слуховых представлений. В ходе специальных упражнений у ребенка развивается осязательная ориентировка на клавиатуре. Формирование этой ориентировки начинается в процессе исполнения гамм и упражнений. Ребенок выучивает гамму и затем играет ее разными штрихами, не глядя на руки, внимание направлено на звучание и артикуляцию.

При переходе к игре по нотам ориентировка рук без помощи глаз облегчается тем, что исполняемые по нотам пьесы выдержаны в одной позиции. Транспонирование этих пьес помогает планомерно осваивать различные участки клавиатуры в разных комбинациях белых и черных клавиш.

**12.**Зрительный контроль над движениями рук не может быть полностью устранен, особенно при исполнении пьес, изобилующих широкими ходами и скачками. Здесь может прийти на помощь рациональная посадка за инструментом, при которой в поле зрения исполнителя оказываются одновременно и нотный текст, и руки на клавиатуре. Необходимо создать условия для аккомодации (приспособления) зрения, благодаря которой его объем увеличивается весьма значительно. С этой целью ученик читает сначала только тот текст, который расположен в нижней части страницы. Текст этот попадает в фокус зрения; руки же и клавиатура оказываются в сфере периферического зрения, то есть поначалу исполнитель видит лишь смутные очертания рук на клавиатуре. В ходе упражнений контуры рук и клавиатуры становятся более отчетливыми. Впоследствии эта отчетливость сохраняется и при чтении строчек, расположенных ближе к центру, а затем и в верхней части нотного листа.

**13.**Быстрота и точность моторной реакции на исполняемый текст зависят от аппликатурной техники, то есть от доведенного до автоматизма умения выбрать аппликатурный вариант, наилучший в данной игровой ситуации.



Плохое чтение с листа зачастую бывает вызвано тем, что учащийся не представляет, как расставить пальцы в нотном тексте, и играет первыми «подвернувшимися» пальцами. Поэтому аппликатура основных фортепианных технических форм – гамм, арпеджированных последовательностей, двойных нот и аккордов – должна быть усвоена учащимся настолько прочно и глубоко, чтобы встретив в музыкальном произведении ту или иную техническую фигуру, пальцы играющего инстинктивно занимали нужную позицию.

Аппликатурные упражнения дают наибольший эффект, если они сочетаются с работой по освоению клавиатуры «слепым методом». Эти упражнения вводятся еще в период изучения ритмической графики.

Приблизительно к началу второго полугодия появляются упражнения, выходящие за пределы одной позиции. Смена позиции вначале осуществляется при помощи позиционных переносов-сопоставлений, далее исполняются последования гаммообразного типа. Навык позиционных смен осваивается также на материале арпеджио – ломанных, а затем длинных.

Параллельно с мелодическими аппликатурными упражнениями в пределах одной позиции начинается выработка аппликатурной реакции на вертикальные комплексы – интервалы и аккорды. Здесь важно воспитать навыки быстрого зрительно-слухового опознания интервала или аккорда по его рисунку и мгновенной реакции пальцев на зрительно-слуховой сигнал.

**14.** Когда интервалы проработаны каждой рукой в отдельности, начинается взаимодействие рук по принципу их чередования, а затем одновременно. Теперь пианист встречается с фортепианной «вертикалью» из четырех голосов, развернутых в широком диапазоне. Внимание следует направить, прежде всего, на нижнюю строчку нотного стана, так как навык чтения вертикальных комплексов снизу вверх с опорой на их басовый фундамент окажется чрезвычайно полезным впоследствии, когда вертикаль намного усложнится.

В этот же период закладываются основы так называемого относительного чтения, формируется умение читать аккорд как «нотную картину», то есть, зрительно воспринимая нижнюю ноту по месту знака на нотоносце, а остальные ноты – по расстоянию между соседними нотами (то есть относительно).

### **III. Вывод**

Навык свободного чтения с листа фортепианной литературы различных стилей возникает, как правило, лишь при помощи направленного педагогического воздействия на основе тщательно разработанной методики. Наилучшие результаты при этом достигаются тогда, когда навык чтения формируется с первых шагов обучения пианиста – до того как успеет укорениться привычка разбирать текст «по складам». Эта привычка становится впоследствии серьезной помехой в обучении игре с листа.

#### IV.Список литературы

1. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007.
2. Как научить играть на рояле. Первые шаги. – М.: Издательский дом «Классика XXI века», 2006. составитель С.В. Грохотов
3. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 1-2 классах ДМШ. «Музична Україна». Киев, 1977.
4. Перельман Н. В классе рояля. М.: Издательский дом «Классика XXI века», 2007.
5. Секреты фортепианного мастерства. Афоризмы и мысли выдающихся музыкантов. – М.: Издательский дом «Классика XXI века», 2007. Составители Н. Енукидзе, В. Есаков.
6. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. 2-е издание, Москва «Советский композитор», 1989.