

# М

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

**Башмакова Н. В.**

кандидат искусствоведения,  
и.о. доцента кафедры народных  
инструментов Украины  
ХНУИ им. И.П.Котляревского

## МАНДОЛИННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ЯПОНИИ: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

***Аннотация.** В статье рассматривается специфика и закономерности эволюционных процессов в японском мандолинном искусстве конца XIX–XX вв. Ключевые слова: мандолина, мандолинное исполнительство, тенденции развития, европейская музыкальная культура, традиции музицирования, репертуар.*

***Анотація.** Башмакова Н.В. Мандолинне виконавство в Японії: особливості становлення та розвитку. Розглянуто специфіку та закономірності еволюційних процесів у японському мандолинному мистецтві кінця XIX–XX ст.. Ключові слова: мандолина, мандолинне виконавство, тенденції розвитку, європейська музична культура, традиції музикування, репертуар.*

***Annotation.** Bashmakova N.V. Mandolin performance in Japan: features of formation and development. Specifics and regularities of evolutionary processes in Japanese mandolin art of the end of the XIX–XX centuries is considered.*

***Key words:** mandolin, mandolin performance, development tendencies, European musical culture, traditions of playing music, repertoire.*

Надійшла до редакції 24.09.2012

**Постановка проблемы.** В современной концертной практике отечественного академического исполнительства на народных инструментах прогрессирует тенденция возрождения интереса к мандолине. В украинском музыковедении этот инструмент относится к мало разработанным объектам исследования. Естественно, что изучение истории музыкального инструмента не может быть полным вне рассмотрения сопряженного с ним искусства. Представляется, что анализ специфики эволюционных процессов мандолинного исполнительства в различных странах позволит наметить пути развития истории и теории мандолинного искусства как отдельного направления отечественной музыкальной науки.

История мандолинного исполнительства в Японии отличается широтой охвата и стремительностью развития всех форм. Анализ некоторых аспектов эволюции этой области инструментального творчества интересен и с позиции дальнейшего сопоставления полученных результатов с историческим путем становления и утверждения академического направления в отечественном искусстве игры на народных инструментах, так как указанные процессы музыкального искусства хронологически совпадают (конец XIX–XX вв.). Показательно, что за столетний период в Японии была сформирована самобытная мандолинная исполнительская школа, которая на сегодняшний день занимает передовые позиции в мировом масштабе, вокруг которой осуществляется объединение современных исполнительских процессов на струнно-щипковых инструментах в целом.

**Объектом исследования** в данной статье является мандолинное искусство; **предметом** – историческое развитие японского мандолинного исполнительства. **Цель исследования** – обозначить специфику и выявить закономерности формирования и развития искусства игры на мандолине в Японии.

Процесс зарождения традиций мандолинного исполнительства в Японии был обусловлен рядом факторов историко-национального и художественного характера. Со середины XIX в. Японии начался новый этап развития, связанный с окончанием изоляции от внешнего мира и характеризующийся активным интересом к индустриальным и культурным процессам, происходившим в мире. Так, например, в 1855 г. в Японии был основан центр по изучению западной культуры – Кайсэйго, который в 1877 г. в связи с основанием Токийского национального (императорского) университета вошел в его состав. Значительно окрепли связи Японии с западным миром после революции 1867–1868 гг. (Мэйдзи исин), способствовавшей модернизации страны и повлекшей за собой ряд социально-экономических преобразований, коснувшийся и сферы музыкального образования. Так, в 1880 г. в школах и университетах были введены по европейскому образцу уроки пения; в 1890 г. в Токио была основана Школа музыки западного стиля. Изменения в японской культуре второй половины XIX в. способствовали открытости страны Восходящего солнца к восприятию европейских музыкальных традиций.

Проникновению мандолины в Японию содействовала и усиливающаяся к концу XIX в. попу-

лярность инструмента. В этот период мандолинное исполнительство, завоевывая новые страны и континенты, выходило на мировой уровень. Таким образом, интерес японцев к мандолине органично вытекал из общей направленности развития японского государства (культурной и образовательной сфер) второй половины XIX в., с одной стороны, и был обусловлен определенным статусом инструмента в мировой музыкальной культуре, с другой.

Показательно, что начальная точка отсчета истории мандолины в Японии обозначила тенденцию, ставшую магистральной в мандолинном исполнительстве Японии: синтез европейской традиции и национального мышления. Согласно П. Спаксу, впервые в публичном концерте в руках японца мандолина зазвучала 26 сентября 1894 г., когда токийский преподаватель Тоцужи Шикама (1859-1928), один из выпускников первой в стране школы музыки западного стиля, исполнил «*Yachiyo-shishi*» на мандолине, которую он получил от одного англичанина за несколько месяцев до концерта [5, р.133]. Очевидно, что в данном случае инструмент выступал, как носитель европейских традиций музицирования, а репертуар фиксировал особенность национального мышления.

Осенью 1894 г. состоялось и гастрольное турне американского мандолиниста Сэмюэля Адельштейна (прибл. 1860-1908), который познакомил японскую аристократию с западным мандолинным репертуаром того времени. Его первый концерт, который прошел, как писала впоследствии пресса, с огромным успехом, состоялся 13 октября 1894 г. в Ратуше Йокохама [5, р.133]. Заключительное произведение концерта (в котором принимали участие и несколько местных любителей) было исполнено следующим составом: скрипка, альт, флейта, виолончель, мандолина и фортепиано. Мандолина, представленная в таком инструментальном окружении и с таким мастерством, была воспринята японцами как академический щипковый инструмент. Накануне отъезда, после успешных выступлений, очаровавших японскую элиту и королевское семейство, С. Адельштейну предложили<sup>1</sup> должность преподавателя в Консерватории Токио, от которой он отказался [5, р.133].

Основателем японской мандолинной школы считается Кэмпати Хирума (1867-1936) (рис. 1). Совершив несколько поездок для обучения в Европу и возвратившись из Италии в 1901 г. (или в 1899 г.) с мандолиной, К. Хирума начал концерттировать по стране, а также обучать своих подчиненных и близких [5, р.133]. Наибольшую роль в процессе становления японского мандолинного исполнительства сыграли двое из его учеников – М. Такеи и Ц. Танака, а также его дочь Кинуко Хирума. Свой исполнительский опыт и методические наработки Кэмпати Хирума изложил в Школе игры на мандолине, которая была издана в 1908 г. в Токио. Так, спустя 15 лет с момента проник-

новения инструмента в Японию появилась первая японская мандолинная школа, что, безусловно, свидетельствует об интенсивности интереса, проявляемого к мандолине.

При анализе процесса распространения мандолины в японском социуме обнаруживается его специфичность, которая в силу достаточно позднего проникновения инструмента в данный национальный контекст заключается (в сравнении с аналогичными процессами данного периода, происшедших в европейских странах) в “обратной” направленности: не от народного инструмента к элитарному, академическому, а наоборот. С одной стороны, европейские традиции досугового музицирования рубежа XIX–XX вв., в которых мандолина была фаворитом, проникали в Японию благодаря дипломатам, как иностранным, так и японским, которые, выезжая в Европу и Америку, становились свидетелями популярности мандолины. С другой стороны, и концертная деятельность гастролирующих мандолинистов того времени была обращена на высшие слои японского сообщества. И, наконец, сама система индивидуального платного обучения, характерная для музыкального образования в Японии на начальном этапе, способствовала тому, что западноевропейская музыкальная культура, в том числе и игра на мандолине, была распространена среди богатых японцев.

Со второго десятилетия XX в. мандолина, как легко доступный в освоении инструмент, стала для состоятельных японцев, способных оплачивать дорогостоящее обучение в частных вузах Японии, средством практического освоения европейской музыкальной культуры. В этот период активно создавались многочисленные мандолинные кружки при высших учебных заведениях. Так, например, в формировании коллективного исполнительства в Японии значимую роль сыграл итальянский мандолинист и тенор А. Сарколи (1867-1936) из Сиены, который в 1911 г. переехал в Японию, где он стал наставником в мандолинном клубе частного университета Кэйю в Токио. Ансамблево-оркестровое направление в мандолинном исполнительстве Японии сформировалось преимущественно в университетской среде и лишь со временем, развиваясь и расширяясь, стало одной из форм досуга для рабочего населения.

Элитарность функционирования инструмента на начальном этапе не только характеризует процесс развития японского мандолинного исполнительства, но и предстает как определяющий фактор, способствовавший успешной ассимиляции мандолины в Японии. Признание инструмента японской элитой способствовало его проникновению и распространению и на других социальных уровнях. Значимым фактом, повлиявшим на историю мандолины в Японии, является то, что представители королевского семейства не только присутствовали на концертах гастролирующих мандолинистов, но и лично осваивали мандолину. Известно, что японский дворянин Моришеге Такеи (1890-1949), очарованный мандолиной во время посещения Италии в 1911 г. (с целью изучения и усовершенствования языка), по возвращении стал влиятельной личностью

<sup>1</sup> Тенденция приглашать иностранных специалистов в Японию в качестве преподавателей в то время была характерной не только для начального периода освоения европейской музыкальной культуры, но и для всех сфер жизнедеятельности страны.

в артистической жизни Японии, работал при императорском дворе и обучал игре на мандолине членов семьи императора [5, p.135].

Большим стимулом в повышении интереса к мандолине в Японии было гастрольное турне Рафаэле Калаче (1863-1934). Известный итальянский мандолинист в течение нескольких месяцев (декабрь 1924 – февраль 1925 гг.) выступал с сольными концертами в крупных городах (Токио, Киото, Нагоя), давал уроки местным мандолинистам, а также сделал несколько аудиозаписей для компании «Nitto» [5, p.151, 203]. Японская публика была очарована талантом Р. Калаче. Об этом свидетельствует и тот факт, что после его выступления перед Принцем Хирохито, которое состоялось 10 февраля 1925 г., музыканту был предоставлен особый придворный титул.

Процессу ассимиляции мандолины в Японии способствовал фактор наличия родственного ей национального струнно-щипкового инструмента – сямисэне. Так, Каори Юноки-Оиэ в статье, затрагивающей некоторые аспекты японского мандолинного исполнительства [3, с.50], указывает, что на становление исполнительской школы во много повлияла дочь Кэмпачи Хирума – Кинуко Хирума (1915-) (рис. 2). Она обладала специфической манерой звукоизвлечения: удар вниз у нее был направлен к деке, а не параллельно струнам, как в Европе. Это было связано с тем, что при овладении мандолиной она использовала навыки, приобретенные при игре на трехструнном японском инструменте сямисэн, который вместе с традиционным японским танцем осваивали представительницы элиты. Так манера игры на европейском инструменте обогащалась приемами, обусловленными национальными традициями искусства игры на щипковых инструментах.

Тот факт, что на начальном этапе мандолина выполняла функцию инструмента-посредника между японской и европейской музыкальной культурой, обуславливал как социальную среду, в которой преимущественно развивалось мандолинное исполнительство, так и географию распространения инструмента по территории Японии. Японское мандолинное исполнительство формировалось и набирало силу (обретая более массовые формы: ансамблевое и оркестровое исполнительство) вокруг экономических и культурных центров, центральное место среди которых принадлежало Токио. Так, согласно сведениям, собранным П. Спаксом, начиная со второго десятилетия XX в. до 1924 г., в области Токио было создано 18 мандолинных ансамблей и несколько мандолинных клубов при университетах и колледжах [5, p.151]. Самые известные среди них – мандолинный оркестр частного университета Кэйю (1911), ансамбль мандолинистов университета Васэда (1914). В 1920-х появились подобные коллективы и в других регионах страны: мандолинный оркестр «Аврора» (позднее был переименован в клуб мандолинистов), основанный в 1922 г. при университете Хоккайдо; в этом же году в Тохоку (северо-восточная область острова Хонсю) оркестр «Мандолината де Хиросаки». В 1928 г. благодаря деятельности Иро Накано (1902-) (рис. 3) появился мандолинный оркестр в г. Нагоя. Однако, позиции

центра мандолинного исполнительства в Японии сохранялись за Токио до конца XX в.

Тенденция к синтезу европейских традиций и ориентального мышления ярко проявилась в развитии японской композиторской мысли, в стремлении к обогащению оригинального мандолинного репертуара. Так, по мнению П. Спакса, открывающие японскую мандолинную музыку первые сочинения Моришиге Такэи (1890-1949), были скорее попыткой соответствовать западным меркам и адаптироваться к инструменту [5, p.133]. Однако, даже в названиях большинства из этих пьес, не смотря на итальянский язык, отчетливо ощущается японский колорит: «*Dalla tristezza alia gioia*» (Op.9), «*La caduta della pioggia*»<sup>2</sup> (Op.11). В целом, в оркестровой мандолинной музыке отчетливо проявилось характерное для японцев отношение к жизни, связанное с преклонением перед природой и выраженное в синтоизме. В качестве примеров достаточно привести названия некоторых более поздних композиций: «Небо» С. Сузуки; «Лирический Пейзаж», «Песня о цапле» Т. Хаттори; «Песни японской осени» Я. Кувахары.

Показательно то, что привнесение нового, своего «слышания» в искусство игры на мандолине осуществлялось не путем новаторства и переделки как, например, в американском мандолинном исполнительстве [1, с. 249-255], а за счет сохранения и развития ранее сформировавшихся европейских традиций мандолинного исполнительства. Так на начальных этапах развития японские мандолинисты обращались к итальянской школе и многие совершенствовали свое владение инструментом, выезжая в Италию. Например, Ц. Танака занимался в Италии на протяжении 8 лет (1920-1924 и 1927-1931 гг.). Следование традициям выразилось не только в отношении освоения инструмента, но и в отношении сохранности его формы – большинство мандолин, которые сделаны и востребованы в Японии, это инструменты традиционной конструкции. В данном аспекте показателен тот факт, что именно на японской земле нашли продолжение традиции изготовления концертных мандолин с ярким и звонким тембром, совершенной интонацией и удобством игры, найденные известным римским мастером Луиджи Эмбергером (1856-1943). В конце 1980-х после смерти Пасквале Пекораро (1907-1987), который долгие годы работал в мастерской Л. Эмбергера непосредственно под наблюдением прославленного мастера и его ученика Д. Керроне, а с 1960-х возглавлял фирму, близкие П. Пекораро передали оставшийся инструментарий и материалы в руки японского мастера Йошихико Такусари [4, p.98].

Стремление к сохранности приобретенных знаний в области мандолинного искусства фиксирует и тот факт, что выдающемуся японскому мандолинисту М. Такэи удалось собрать самую большую в мире частную библиотеку мандолинной музыки и специализированных журналов. В конце XX в. полную подборку многих европейских журналов, посвященных мандолине, можно было найти только в этой коллекции, которая находилась в музыкальной библиотеке Колледжа Музыки Кунитачи (г. Токио) [5, p.134].

<sup>2</sup> «В печали парит радость», «Падение дождя»





Рис. 1. Кемпачи Хирума



Рис. 2. Кинуко Хирума



Рис. 3. Иро Накано



Рис. 4. Сиучи Сузуки



Рис. 5. Хисао Итох и  
Йошихико Такасари



Рис. 6. Такаси Кубота



Рис. 7. Тадаши Хаттори



Рис. 8. Гоши Йошида



Рис. 9. Ясуо Кувахара

Экономическое и социальное возрождение Японии после Второй мировой войны стимулировало и развитие коллективного любительского мандолинного исполнительства. Несколько сотен групп и оркестров мандолинистов были сформированы в 1950–60-х гг. [5, p.174]. В 1954 г. Хисао Итох основал и возглавил «*Ghifu Mandolin Orchestra*»; в 1961 г. Икуко Такеучи (ученица Кинуко Хирума) основала свой мандолинный ансамбль, который в 1972 г. был переименован в «Токийский мандолинный ансамбль»; 1962 г. Хироказу Нанья (ученик И. Накано) знаменитый концертный артист организовал «*Ghifu College Mandolin Club*» [5, p.174]. Динамика развития была связана не только с

увеличением количества мандолинных оркестров и ансамблей, но и с ростом численности участников в уже существовавших. Например, в 1956 г. мандолинный клуб университета Кэйо был реорганизован в гигантский плектр-оркестр с более чем сотней членов. Естественно обогащался и оригинальный репертуар. Так, во второй половине 1960-х Сиучи Сузуки (1901–1980) (рис. 4), возглавляя различные коллективы, создал около тридцати композиций для мандолинного оркестра. Наиболее известные: Кантата-реквием (1966), три Испанские сюиты (1966–8); поэма-фантазия «Шелковый Путь» (1967) [5, p.152].

Пик роста популярности коллективного любительского мандолинного исполнительства в Японии приходится на 1980-е<sup>3</sup> (он был непосредственно связан с высоким уровнем экономического развития страны). Ансамблево-оркестровое музицирование в этот период было востребовано на всех уровнях системы общего образования: от школы до вуза. Так на протяжении всего XX в. мандолина в Японии выполняла образовательную функцию. В 1990-х в этой сфере исполнительства наметился спад активности, связанный с ухудшением экономического положения страны, уменьшением рождаемости и с развитием информационных технологий.

В целом процесс развития ансамблево-оркестрового мандолинного искусства Японии во многом определялся и ростом исполнительского и педагогического мастерства японских мандолинистов. Следует отметить, что (в соответствии с общей тенденцией японского образования) во главе ансамблей, оркестров, кружков стояли сначала приглашенные иностранцы, затем местные любители и, наконец, профессиональные японские мандолинисты, которые, как правило, проявляли себя и как композиторы.

Важным событием, стимулировавшим развитие профессионального мандолинного исполнительства Японии, было основание в 1968 г. Японского союза мандолинистов («*Japan Mandolin Union*» – «*JMU*»). Президентом был избран Ц. Танака, которому к тому времени исполнилось 78 (!) лет. В 1972 г. организацию возглавил Хисао Итох (1906-) (рис. 5). Конкурсы, которые каждые два года проводил «*JMU*», позволили выявить ряд талантливых исполнителей (таких как: Масаюки Кавагучи, Кизох Сакакибара и многих других) и обогатить оригинальный мандолинный репертуар.

Не менее значимым явлением в развитии мандолинного искусства Японии, ознаменовавшим конец XX в., было открытие специальных учебных заведений. Так Х. Нанья организовал «*Arte Mandolinistica music school*» (1986). Такаси Кубота (рис. 6) – художественный руководитель и главный дирижер одного из лучших мандолинных оркестров Японии «Кубота филломандолиннен оркестра», открыл в Токио мандолинную школу «Кубота мьюзик академи».

В последние десятилетия XX в. окрепли связи японской мандолинной школы с представителями мирового мандолинного искусства. Этому способствовал ряд факторов. Среди них: турне мандолинного клуба университета Кейо под его управлением Тадаши Хаттори (1908-) (рис. 7) по США и Австралии в 1970-х; издание с 1977 г. журнала «*JMU*» на-английском языке; а также совершенствование исполнительского мастерства японских мандолинистов, путем освоения опыта передовых европейских мандолинных школ. Так, например, Такауки Ишимура (1963-) учился в Па-

дуе у Уго Орланди, а Гоши Йошида (1960-) (рис. 8) – у Марги Вильден-Хюзген в «*Wuppertal College*».

Своеобразной констатацией достижений японской исполнительской школы в мировом мандолинном искусстве стали музыкальные фестивали в г. Кобе, организованные известным мандолинистом и композитором Ясуо Кувахара (1946-) (рис. 9) в конце XX века и направленные на объединение современных исполнителей на струнно-щипковых инструментах путем обмена методическими разработками и творческими идеями [2, с. 12-13].

**Выводы.** Процесс формирования традиций мандолинного исполнительства в Японии был обусловлен общей направленностью развития культурной и образовательной сфер государства в конце XIX в. Приобретенный в этот период мандолиной статус традиционного для европейского досугового музицирования инструмента, стимулировал заинтересованность японцев в освоении основ мандолинного искусства. Мандолина стала средством практического освоения европейской музыкальной культуры и данная посредническая функция определила географию распространения инструмента по территории Японии – мандолинное исполнительство формировалось вокруг экономических и культурных центров, центральное место среди которых принадлежало Токио.

Процесс становления японского мандолинного исполнительства специфичен, так как характеризуется элитарностью функционирования инструмента, то есть его приятием и популярностью в аристократической среде. Успешности процесса ассимиляции мандолины в Японии способствовал фактор наличия родственного ей национального струнно-щипкового инструмента – сямисэне. Большую роль в развитии профессионального мандолинного искусства в Японии сыграло коллективное любительское исполнительство.

Магистральной тенденцией в развитии мандолинного исполнительства Японии было стремление к синтезу европейской традиции и национального мышления, реализовавшееся в сольном концертном исполнительстве, ансамблево-оркестровом, в композиторском творчестве за счет сохранения ранее сформировавшихся европейских традиций и их развития путем привнесение нового “слышания” в искусство игры на мандолине.

#### Литература:

1. Башмакова Н. В. Процесс модернизации мандолины в Америке / Н. Башмакова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2004. — Вип. 13. — С. 245—255.
2. Вольская Т. И. На музыкальном фестивале в г. Кобе (Япония) / Т. Вольская // Народник. — 2000. — № 4. — С. 12—13.
3. Каори Ююки-Оиз. Мандолина в Японии: творческие связи с Россией / Каори Ююки-Оиз // Народник. — 2003. — № 1. — С. 50.
4. Leenen R. The Embergher Mandolin / Leenen Ralf and Pratt Barry. — Antwerp, 2004. — 157 p.
5. Sparks P. The Classical Mandolin / Paul Sparks. — Oxford ; New York : Oxford university press, cop. 1995. — 225 p.

<sup>3</sup> В 1980-х только в области Токио было зарегистрировано: 45 любительских групп приблизительно 1200 участников; 33 группы с 579 членами (главным образом сформированные из служащих компаний); 72 ансамбля с 3432 членами в колледжах и университетах; 38 ансамблей в средних школах; 18 преподавателей [5, p.145].

**Бесшапошникова Т.В.**

викладач кафедри фортепіано

**Школьник С.Я.**

викладач кафедри фортепіано

Харківська гуманітарно-педагогічна академія

## ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ МЕТОДІВ ШВИДКОГО ЧИТАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ У КЛАСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

*Анотація.* В статті розглядаються методи швидкого, професійного орієнтування у фактурі фортепіанного акомпанементу, які націлені на удосконалення фахової придатності майбутніх педагогів-музикантів.

**Ключові слова:** нотна фактура, акомпанемент.

*Аннотация.* Бесшапошникова Т.В., Школьник С.Я. Практическое воплощение методов быстрого чтения нотного текста в классе концертмейстерского мастерства. В статье рассматриваются методы быстрой, профессиональной ориентации в фактуре фортепианного аккомпанемента, которые нацелены на усовершенствование профессионализма будущих педагогов-музыкантов.

**Ключевые слова:** нотная фактура, аккомпанемент.

*Annotation.* Besshaposhnikova T., Shkolnik S. Practical realization of quick reading methods of musical text in the class of concertmaster's skill. Methods of quick professional orientation in the texture of piano accompaniment, which are aimed at the improvement of professionalism of future music teachers, are covered.

**Key words:** musical texture, accompaniment.

**Постановка проблеми.** Спеціалісти-музиканти повинні бути різнобічно освіченими педагогами, володіти багатьма професійними навичками, набутими в процесі опанування цілого ряду музичних дисциплін. Серед них чинне місце займає дисципліна «Акомпанемент», метою занять з якої є надання студентам можливості набути навички, необхідні педагогу-музиканту, а саме навички швидкого орієнтування у фактурі фортепіанного акомпанементу, здатність до виконавської свободи при трактуванні партій акомпанементу, вміння орієнтуватися у нотному матеріалі, обираючи найбільш зручний виклад, що допомагатиме дітям при співі.

У статті представлені методичні рекомендації, у яких висвітлено та обґрунтовано практичні поради щодо більш ефективної роботи майбутніх музичних керівників дошкільних навчальних закладів та вчителів музики загальноосвітніх навчальних закладів з дітьми у якості концертмейстерів. Користуючись такими рекомендаціями студенти змогли б належним чином оволодіти навичками швидкого орієнтування у фактурі фортепіанного акомпанементу до дитячого пісенного матеріалу. У методичних рекомендаціях систематизовані основні принципи ноточитання, докладно описані переваги якісного та грамотного сприймання нового нотного тексту, що є результатом аналізу багаторічної практики авторів та їхньої педагогічної діяльності зі студентами-музикантами. Отримані знання та їх практичне втілення дадуть змогу майбутнім фахівцям більш ретельно підійти до такої розповсюдженої галузі професійного піанізму у педагогічній справі, як акомпанемент, нададуть впевненості у своїй майстерності. За допомогою проведеного авторами аналізу отримання навичок швидкого орієнтування у фактурі акомпанементу можна визначити якими напрямками саме музично-технічного виховання повинен займатися педагог на заняттях з дисциплін «Практикум з акомпанементу», «Акомпанемент».

**Метою** даних методичних рекомендацій є викладення перевірених багаторічною практикою методів, які допоможуть майбутнім педагогам-музикантам вихованню навичок, необхідних для швидкого та грамотного орієнтування у нотному тексті.

**Виклад основного матеріалу.** Першоосною для такої роботи з музичним матеріалом мають бути елементарні знання з нотної грамоти, вільного орієнтування у ключових альтераціях, швидкого визначення тональності твору, точного сприйняття ритмічних позначень тощо. Зміцнити та удосконалити свої навички та вміння допоможе якнайчастіше звертання до нотних текстів різної складності, систематичність та послідовність читання з листа супроводу до вокальних творів.

Досить часто можна зустрітися з таким фактом, коли піаніст, виконуючий на належному рівні складний сольний репертуар, при ознайомленні з новим твором затрачує багато часу, щоб отримати хоча б приблизне про нього уявлення. Як би ми розцінили досвідченого драматичного актора, якому просте грамотне читання нової п'єси завдало би таких великих труднощів? Звичайно, навчитися читати нотний текст

Надійшла до редакції 24.09.2012



значно складніше, ніж словесний. І не тільки тому, що живу мову, передану словами, ми засвоюємо з раннього дитинства, в той час як музичне сприйняття розпочинається пізніше і не є постійним змістом нашої розумової діяльності. До того ж, тому, хто читає словесний текст приходять на допомогу чіткий розподіл мови на слова, розділові знаки, використання заголовних букв, абзаційний відступ тощо. Всі ці прийоми ясного смислового розподілу словесного тексту дають вже при поверховому погляді чітке сприйняття думки автора. Наскільки складнішим до сприйняття є новий нотний текст, можна собі наочно уявити, якщо взяти із підручника з граматики спеціально підібрані уривки для вправ із розстановки розділових знаків. За такими умовами важко зрозуміти словесний текст. А якщо до цього виключити розподіл мови на слова, то такий текст не можна було б прочитати без розшифрування. В нотному запису відбувається щось схоже на цей приклад. Групування нот шляхом розстановки ребер відображає метричний розподіл, але не об'єднує ноти за інтонаційно-смисловим значенням. Ліги, які використовуються з цією метою, одночасно слугують і для продовження протяжності звуків, і для розстановки штрихів, тобто позбавлені однозначності.

Це і є причиною досить розповсюдженого засобу читання нотного тексту *нота за нотою*. Такий механічний засіб ноточитання, при якому смислові зв'язки звуків музикантом не сприймаються, Жан-Жак Руссо описав ще у 1767 році у своєму «Музичному словнику». Він писав, що музикант, який добре відчуває фразу, акцент має музичний смак, а той, хто не бачить і не сприймає нічого, крім окремих нот, звуків, долей такту, інтервалів і не поглиблюється у смисл фраз є горе-музикантом. У Німеччині подібних музикантів називають «поглинателями нот». За цим способом ноточитання гальмується музичне мислення, до того ж і не активізується, пов'язана з мисленням, музична пам'ять.

Які ж рекомендації треба надати майбутньому фахівцю-музиканту, щоби читання нот стало осмисленим актом? Відповідь буде такою: *читання нотного тексту є одночасним читанням музичного змісту*. Для цього читання нот треба розподілити на музично-смислові відрізки, розпочинаючи з простіших інтонаційних мотивів і закінчуючи музичними фразами, періодами. Складність такого завдання полягає в тому, що при читанні словесного тексту смислові відрізки відображаються шляхом розстановки розділових знаків, тоді як працюючи з нотним матеріалом це має робити сам музикант. Піаністу треба швидко згрупувати ноти за смисловою приналежністю (мелодійною, гармонійною) і у такому зв'язку їх сприймати. Це одразу активізує музичне мислення і музичну пам'ять та надає імпульс творчій уяві музиканта. Введення у дію таких здібностей у процесі сприйняття нотного тексту є сильним фактором щодо утворення слухових уявлень, тобто найпершою умовою перетворення нотних знаків у музику. Такий засіб сприйняття нотного тексту називається *комплексним*. У такий спосіб створюється економія у самому механізмі сприйняття, спираючись на те, що значна частина усілякого нотного

тексту у будь-якому музичному творі утворюється з типових зв'язків, які об'єднують значну кількість нот, і тому, подібно до читання вже відомих слів і граматичних обертів, впізнається одразу з поверхового погляду. Велике значення при комплексному сприйнятті твору має й та обставина, що при цьому виправляється неприродне співвідношення між темпом сприйняття і відтворення, яке виникає при механічному читанні нот. Таке читання нота за нотою приводить процес сприйняття до невластивої для мислення загальмованості і роздрібненості, позбавляє музичне мислення його керуючої ролі.

Наочно це можна відчувати, коли перенести такий характер темпу сприйняття на читання словесного тексту. Для цього у картоні треба прорізати маленький отвір, завбільшки з букву, і повільно його пересувати. Смисл прочитаного у такий спосіб тексту буде дуже складно зрозуміти, не говорячи вже про можливості виразного читання. Піаніст, який грає від ноти до ноти, знаходиться у аналогічному положенні. При такому загальмованому процесі музична пам'ять утворює лише випадкові зв'язки, часто неправильні, які не можуть викликати у слуховому уявленні навіть елементів музичного образу. Труднощі у цьому напрямку ще більше зростають при розборі нотного тексту кожною рукою окремо. У цьому випадку до слуху доходять лише окремі, розірвані частини мотиву, гармонії, які розподілені між двома руками і тому позбавлені усього музичного смислу. Для швидкого орієнтування у новому нотному тексті такий спосіб є непридатним.

Читання і сприйняття тексту подумки завжди є швидшим, ніж його відтворення. Слухова уява виникає на основі зорового сприйняття певного відрізка нотного тексту майже миттєво і утримується музичною пам'яттю на протязі усього часу відтворення його на фортепіано. Під час виконання вступає в дію слуховий контроль, який перевіряє й корегує гру у відношенні точності виконання задумки. Ясно, що при комплексному підході до читання нотного тексту найважливішим завданням є розподіл тексту на комплекси звуків, що утворює осмислену сполуку. Одночасне охоплення таких звуків викликає слухову уяву, яка на початку занять носить лише загальний характер, але з практикою швидко розвивається. Така уява легко зміцнюється музичною пам'яттю. Однією з найбільш розповсюджених форм типових зв'язків є зв'язок звуків у гармонійному плані і зв'язок гармонійних комплексів між собою.

У відношенні проблеми акомпанементу, можливості втілення на фортепіано повної гармонії є головною перевагою, яка визначає його ведучу роль серед акомпануючих інструментів, тому правильне, *точне читання гармонії* є для піаніста, який у своїй фаховій діяльності займається акомпануванням, *найважливішим навиком*.

Вміння швидко визначити загальну гармонійну основу у найбільш простому вигляді надає можливість швидкого охоплення значного комплексу звуків. В той час як піаніст, який користується механічним засобом читання нота за нотою, схожий на людину, яка за деревами не бачить лісу, піаніст, осмислено гуртуючий зву-

ки, охоплює одразу не тільки їхній смисловий загал, а й виразну роль кожного з них у виконанні загального інтонаційного завдання.

Комплексне сприйняття звуків, утворюючих загальну гармонію, треба розпочинати з ранніх етапів навчання гри на фортепіано. Це треба робити на найпростіших зразках.

Ще більшу активність музичного мислення і пам'яті стимулює одночасне охоплення гармонійних комплексів. Типові форми таких з'єднань ( за типом кадансів ), які утворилися шляхом довгого відбору, несуть і музичну форму і зміст. Тому такий спосіб читання можна порівняти з читанням граматичних обертів.

Спростивши гармонійну тканину за рахунок виключення складності ритмічних пульсацій, ми отримуємо легку до сприймання гармонійну послідовність, яка швидко запам'ятовується.

Тримаючи в пам'яті цю гармонійну опору в тісному вигляді, легко не тільки прочитати характерний ритм, а й створити динамічний план зростання звучності на певній відстані. При програванні таким засобом акордів гармонійної основи корисно прослідкувати *мелодійний рух басу*. Утворення у слуховій уяві зв'язку руху басів є одним з головних засобів виконання штриха legato і всієї фактури музичної фрази цілому.

Збереження у слуховій уяві мелодії басу допомагає створювати і зміцнювати зв'язки усіх компонентів музичної фрази, тобто за виразом Ф.-Е.Баха «думати наспівно».

Для того, щоби створити в уявленні сприйняття такої послідовності як цілої, корисно програти її у простому викладі без ритму у прискореному темпі. У цьому випадку прискорення можна порівняти з тим, як при зменшенні розмірів предмету для зорового сприйняття збільшується його охоплення в цілому (шляхом віддалення від предмету). В техніці ноточитання такий засіб допомагає реінтеграції цілісної інтонації, яка при нотному запису розпалася на окремі частини. При стискуванні у часі кількість переходить у якість і інтонація у слуховій уяві виникає як ціле.

Можна помітити, що після такого програвання фігурації виконуються вільніше та впевненіше. Це пояснюється тим, що створення узагальнюючого уявлення всієї звучності послідовності надає благодатні умови для руху звуків та їх правильного співвідношення, подібно до того, як уявлення про слово забезпечує правильну артикуляцію окремих фонем, а уявлення про фразу – вільне чергування слів.

Приєм *стискання* гармонійної фактури допомагає більш наочно уявленню про її динамічний розвиток, допомагає доведенню до кульмінації. При достатньому тренуванні таке уявлення виникає подумки без попереднього програвання і є одним з важливих умов швидкого орієнтування у новому музичному тексті. Також корисно програвати гармонійну послідовність з *точним дотриманням тривалості кожного акорду*.

Виявлення такого внутрішнього ритму гармонійного фону допоможе також більш вдумливого виразного виконання фігурації. Для тренування у читанні

нотного тексту, викладеного на трьох і більше нотних станах, *швидке визначення гармонійної основи* є необхідною вимогою. У таких вправах знаходять практичне застосування ті знання, які студент отримує на заняттях з теорії і гармонії. Велику користь щодо швидкого орієнтування у нотному тексті надає *комплексне сприйняття* і у відношенні *мелодійних зв'язків*. Мелодійний рух швидше сприймається, якщо ноти подумки групуються відповідно до їхньої музично-смислової принадності. Завдяки більш швидкому сприйняттю групи нот, студент в силу своїх музичних здібностей надає звукам якості музичної думки – природні акценти, динаміку, ритмічний рух. Утворена таким шляхом слухова уява легко асоціюється із зоровим уявленням послідовності клавіш, яка відповідає музичній уяві. При повторній зустрічі з такою самою або схожою інтонацією студент легко впізнає її і вже не потребує повторного її розбору. У цьому процесі значну роль, так само як і при сприйнятті гармонійного змісту, грають такі *типові зв'язки*, як секвенційні утворення, мелодійні варіанти, мотиви, утворені за принципом мелізмів, гамоподібні послідовності, мелодійні рухи за акордовими звуками, рухи у паралельних інтервалах тощо.

Важливим фактором вільного виконання на фортепіано нового музичного тексту, окрім утворення попереднього слухового уявлення, є *чітке зорове уявлення клавіш* на яких буде відтворена музична думка. Таке зорове уявлення має бути теж *комплексним*, тобто треба сприймати не тільки ту клавішу, яка програється у даний момент, а цілу картину клавіш. Утворення такої зорової уяви значно полегшується наявністю чорних і білих клавіш, що надає клавішній картині певну характерність і чітке зображення. Для швидкого орієнтування у розташуванні клавіш Ф.-Е.Бах у «Досвіді викладення правильного способу гри на клавікорді» рекомендує *грати в темряві п'єси, які вже вивчені напам'ять*.

Що стосується аплікатури, то при читанні нового нотного тексту не слід застосовувати жорсткі правила. Постійна аплікатура потрібна при довгому розучуванні твору. Слід зауважити, що комплексний метод, з його охопленням цілої серії клавіш, звичайно допомагає природному пальцевству.

Особливий розділ техніки ноточитання відповідає за *читання з листа*, тобто виконання незнайомого твору без попереднього ознайомлення, але при цьому у найбільш повному та грамотному виконанні. Досить часто у читанні з листа хочуть бачити головну ознаку професіоналізму. Але у роботі з дітьми існує особлива специфіка: перш ніж знайти дітей з новим твором, треба педагогу ретельно його опрацювати. Не зважаючи на це, студентам - майбутнім фахівцям, такий вид занять як читання з листа корисно якнайчастіше практикувати.

Увесь процес ноточитання потребує високої організації його деяких сторін, складного розподілу уваги. Коли на фортепіано виконується одна частина тексту, одночасно читається наступна. У якості відпрацювання таких здібностей можна використовувати вправи на швидке запам'ятовування спочатку невели-