ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ЧТЕНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР»

Татьяна Владимировна Пантелеева

кандидат педагогических наук
и. о. заведующего кафедрой музыкально-теоретических дисциплин
факультета церковно-певческого искусства
Московской духовной академии
старший преподаватель кафедры церковно-практических
дисциплин богословско-пастырского факультета
Московской духовной академии
141300, Московская область, Сергиев Посад,
Троице-Сергиева лавра, Академия
pantavum@yandex.ru

Нина Юрьевна Екодомова

студентка факультета церковно-певческого искусства
Московской духовной академии
141300, Московская область, Сергиев Посад,
Троице-Сергиева Лавра, Академия
ekodomova@inbox.ru

Для цитирования: *Пантелеева Т. В., Екодомова Н. Ю.* Формирование профессиональных навыков в классе учебной дисциплины «Чтение хоровых партитур» // Праксис. 2026. № 1 (22). С. 27–41. DOI: 10.31802/PRAXIS.2026.22.1.002

Аннотация УДК 783

Профессиональное образование регентов и певчих церковных хоров складывается из различных учебных дисциплин, среди них важное место занимает «Чтение хоровых партитур». Несмотря на то, что проблемам овладения обучающимися необходимыми навыками исполнения хоровых партитур на фортепиано достаточно внимания отведено в педагогической литературе, вместе с тем, наблюдается определенная потребность в рассмотрении специфических приемов и методов, которые могли бы быть действенными и при работе с церковно-певческой литературой. В статье рассматривается педагогический опыт дирижеров и исследователей хорового искусства по формированию специальных умений, способствующих успешному прочтению партитур, анализируются типичные исполнительские трудности и предлагаются эффективные пути их преодоления.

Ключевые слова: профессиональное образование регентов и певчих церковных хоров, учебная дисциплина «Чтение хоровых партитур», педагогический опыт дирижеров и хормейстеров, исполнительские трудности, приемы и методы работы над партитурой.

Development of Professional Skills in the Academic Discipline Class «Reading Choral Scores»

Tatyana V. Panteleeva
PhD in Pedagogy
Acting Head of the Department of Music Theory at the Faculty of Church Singing of the Moscow Theological Academy
Senior Lecturer at the Department of Ecclesiastical and Practical Disciplines of the Faculty of Theology and Pastoral Studies at the Moscow Theological Academy
Academy, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia
pantavum@yandex.ru

Nina Y. Ekodomova
Student of the Faculty of Church Singing Art of the Moscow Theological Academy
Academy, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia
ekodomova@inbox.ru

For citation: Panteleeva Tatyana V, Ekodomova Nina Y. "Development of Professional Skills in the Academic Discipline Class «Reading Choral Scores»". *Praxis*, № 1 (22), 2026, pp. 27–41 (in Russian). DOI: 10.31802/PRAXIS.2026.22.1.002

Abstract. The professional education of choirmasters and singers of church choirs consists of various academic disciplines, among which "reading choral scores" occupies an important place. Despite the fact that the problems of students mastering the necessary skills for performing choral scores on the piano are sufficiently addressed in pedagogical literature, at the same time, there is a certain need to consider specific techniques and methods that could also be effective when working with church singing literature. The article examines the pedagogical experience of conductors and researchers of choral art in the development of special skills that contribute

to the successful reading of scores, analyzes typical performance difficulties, and offers effective ways to overcome them.

Keywords: professional education of choirmasters and singers of church choirs, the academic discipline “reading choral scores”, pedagogical experience of conductors and choirmasters, performance difficulties, techniques and methods of working on the score.

Формирование навыков исполнения хоровых партитур на фортепиано является одной из важнейших задач профессиональной подготовки регентов и певчих церковных коллективов. П. Г. Чесноков подчеркивал необходимость работы над произведением при помощи инструмента (фисгармонии или рояля) на подготовительном (предварительном) этапе дирижера, когда еще не ведется работа непосредственно с хором. Он полагал, что зрительное ознакомление с партитурами «недостаточно», а в случае различной степени их сложности даже «затруднительно»[1].

Дирижерами и исследователями хорового искусства достаточно разработаны и подробно описаны в методической и научной литературе оптимальные технологии работы над партитурами при помощи фортепиано. Предлагаемые ими алгоритмы основаны на различных комплексах взаимосвязанных и выверенных действий, их педагогические установки зачастую повторяют и дополняют друг друга. В теоретических разработках авторов прослеживаются и общие закономерности, и универсальные принципы обучения, имеющие не меньшую практическую значимость в церковно-певческом профессиональном образовании.

Так, многочисленные способы работы над хоровой партитурой при помощи фортепиано рассматривает М. А. Краснокутская в своей методической разработке[2]. Она считает, что прочтение произведений на инструменте должно сочетаться, прежде всего, с работой внутреннего слуха[3]. Из всех методов, предлагаемых автором, выделим следующие:

- *анализ произведения* — предполагает предварительную работу до того, как будет читаться партитура на инструменте; в анализ входит: изучение информации об авторах музыкального и словесного текста, разбор содержания литературного текста, проведение музыкально-теоретического анализа (определение тонального плана, метра, размера, темпа, формы и т. д.), а также и вокально-хорового (типа, вида хора, выявление тесситурных особенностей и др.)[4];
- *работа с хоровыми партиями* по горизонтали и вертикали: пение каждого голоса (сольфеджио и со словами) и пение всех

1 *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: (первоначальная редакция) / науч. ред. текста, вступ. ст. и коммент. Н. Ю. Плотниковой. М., 2023. С. 324.

2 *Краснокутская М. А.* Методическая разработка на тему «Особенности игры хоровых партитур на фортепиано» // Молодой ученый. 2021. № 6 (348). С. 423–428.

3 Там же. С. 427.

4 Там же.

аккордов партитуры (сольфеджирование снизу вверх), после чего предлагается петь поочередно голоса при одновременной игре всей партитуры, а позже, — петь их без дублирования на инструменте. По убеждению Краснокутской, вся эта деятельность помогает приобрести навык слышать другие партии при воспроизведении всего произведения. Помимо этого, она советует способ работы, при котором, пропевая голоса, надлежит переходить от одной хоровой партии к другой, одновременно проигрывая всю партитуру на фортепиано[5].

Особо остановимся на одной из фундаментальных работ по формированию навыков чтения хоровых партитур — диссертационном исследовании Н. В. Калашниковой[6]. Ценность настоящего труда заключается в комплексном подходе к проблеме. Исследователь справедливо считает, что воспроизведение партитуры на инструменте позволяет всесторонне овладеть произведением, — так оно воспринимается и аудиально, и визуально, причем последнее опережает первое. Однако наиболее ценной является установка автора, что воспитание навыков игры имеет «прямое отношение к формированию дирижерского жеста, дирижерского слышания хоровой партитуры и созданию, на основе глубокого анализа, художественной исполнительской интерпретации»[7].

Н. В. Калашникова полагает, что для успешного прочтения нотной записи дирижеру требуются различные навыки: интеллектуальные, двигательные, зрительные, слуховые, которые развиваются «поэтапно, на основе повторяющегося последовательного цикла упражнений, а также в процессе работы над определенным репертуаром», благодаря чему формируется мышечно-двигательная, зрительная, слуховая чувствительность, помогающая «точно координировать работу тех или иных компонентов исполнительского аппарата»[8].

В своей учебной модели Калашникова выделяет основные компоненты: инвариантный и вариантный. Первый — помогает систематизировать предварительный просмотр и анализ партитуры. Его главная цель — формирование интеллектуальных навыков. Второй компонент

5 Там же. С. 424–425.

6 *Калашникова Н. В.* Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижера-хормейстера в процессе высшего профессионального образования: дис. … канд. пед. наук. Екатеринбург, 2009.

7 Там же. С. 29.

8 Там же. С. 47.

связан с игрой партитуры и обобщением результатов целостного ее восприятия[9].

Методика Н. В. Калашниковой состоит из трех этапов: начального, формирующего и завершающего.

Начальный этап рекомендуется посвятить работе по формированию визуальных, аудиальных, интеллектуальных и моторных навыков восприятия музыкальной информации, для чего предлагаются методы:

- *репродуктивный*: преподаватель дает образец целостного прочтения партитуры, затем обучающийся выполняет аналогичную работу с другим музыкальным материалом;
- *объяснительно-иллюстративный*: педагог сообщает информацию о характерных чертах творчества композитора, стилях и направлениях хорового искусства;
- *рефлексивный*: осмысление процесса чтения партитуры путем ответа на вопросы, задаваемых преподавателем;
- *эвристический*: активизация мыслительной деятельности при анализе партитуры через логическое домысливание (метод используется при недостаточности знаний студента)[10].

На формирующем этапе уделяется внимание развитию тех же навыков восприятия музыкальной информации (визуальных, аудиальных, интеллектуальных и моторных): обучающийся учится координировать их между собой. Работа ведется уже с более сложными произведениями с углубленным анализом партитуры. Методами этапа являются:

- *проблемное изложение*: ставится проблема, а затем предлагается либо студенту найти оптимальные способы решения, либо педагог демонстрирует их;
- *прогнозирование*: прогноз предстоящей деятельности;
- *частично-поисковый*: активный поиск решения задачи;
- *самостоятельная работа*: обучающийся сам работает над партитурой, после чего преподаватель корректирует неточности ее прочтения;
- *метод ускоренного чтения*: определение количества нот, которые студент может одновременно зрительно охватить, и затем постепенно увеличить их количество;

9 Там же. С. 101.
10 Там же. С. 102–103.

- *эскизное чтение*: анализ фрагментов партитуры — что удачно получилось сыграть, что менее удачно, с последующим более успешным прочтением произведения;
- *метод* «*фоточтения*»: кратковременный зрительный охват небольшого фрагмента нотного текста партитуры и воспроизведение его наизусть;
- *ансамблевая игра*: совместная игра партитуры обучающимся и преподавателем или студентами;
- *транспонирование*: перенос партитуры на определенный интервал вверх или вниз (смена тональности)[11].

На завершающем этапе навыки доводятся до автоматизма, достигается симультанное (одномоментное) восприятие всего произведения, развивается умение применять полученные знания в разных обстоятельствах — в результате вырабатывается способность действовать гибко и осмысленно, контролировать движения за счет специальных сенсорных механизмов. Н. В. Калашниковой рекомендованы такие методы:

- *импровизация*: сочинение студентом «импровизированных упражнений» или предложенных педагогом в каком-нибудь стиле (например, в классическом, или русском духовном);
- *деловая игра* (*обобщение*): несколько обучающихся выступает в роли хора, двое — исполняют партитуру на инструменте, а один — выполняет функцию дирижера;
- *взаимообучение*: роль педагога на себя берет другой, более старший студент;
- *творческие задания*: самостоятельный поиск репертуара для определенного хорового коллектива или тематического концерта;
- *проблемно-поисковые методы*: решение различных проблемных ситуаций, например: «поиск темпа хорового произведения, в котором темп не указан или перевод поэтического текста, без которого невозможно осознать художественный образ хоровой партитуры»[12].

Как видим, Н. В. Калашникова представила не просто методику эффективного чтения партитур, но создала личностно ориентированную педагогическую модель, учитывающую индивидуальные мотивы,

11 Там же. С. 109–111.
12 Там же. С. 114.

цели и уровень подготовки обучающихся, что делает ее действенным инструментом еще и для повышения профессионального уровня регента и певчего церковного хора.

Для плодотворной работы с произведениями в классе учебной дисциплины «Чтение хоровых партитур» важно детально изучить некоторые типичные трудности и рассмотреть возможные пути их преодоления.

Наибольшей трудностью является то, что «в партитуре никогда не проставляется аппликатура»[13]. Полагаем, что в начале работы с произведением нужно продумать аппликатуру и подписать ее в нотном тексте, что позволит играть мелодии хоровых голосов связно (legato) и достичь, тем самым, более певучего звука, столь необходимого в церковных песнопениях. При этом учитываются общепринятые аппликатурные нормы исполнения различной фортепианной техники. Так, в произведениях с гаммообразным движением мелодии, где встречается изложение хоровых голосов в терцию или в соло отдельных партий, удобнее применять прием позиционной игры (подкладывание первого пальца под ладонь руки или «перекладывание руки через первый палец» — следуя выражению Г. Г. Нейгауза[14]). При свободном двухголосном движении голосов М. А. Краснокутская предлагает использовать последовательную смену первого и второго пальцев (в нижнем голосе правой руки или в верхнем голосе левой руки), а также перекладывание пальцев[15]. Наряду с этим М. Ф. Светозарова и И. И. Полтавец рекомендуют беззвучную подмену пальцев «на нажатой уже клавише, ставя тем самым руку в более удобное положение для дальнейшего движения»[16]. При движении мелодии хоровых партий по звукам арпеджио и в аккордах тоже не стоит пренебрегать аппликатурными принципами фортепианной педагогики, например, в четырехзвучных аккордах использовать устоявшиеся правила использования третьего и четвертого пальцев рук.

Тем не менее, в партитурах далеко не всегда можно применить пальцевое legato и сложности в звуковедении объективно существуют. Нередко встречаются ситуации, когда точное воспроизведение

13 *Краснокутская М. А.* Методическая разработка на тему «Особенности игры хоровых партитур на фортепиано» // Указ. соч. С. 424.

14 *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М., 1988. С. 93.

15 *Краснокутская М. А.* Методическая разработка на тему «Особенности игры хоровых партитур на фортепиано» // Указ. соч. С. 424.

16 *Полтавец И. И., Светозарова М. Ф.* Курс чтения хоровых партитур: в 2 ч. Ч. 1. М., 1963. С. 33.

музыкального произведения на инструменте затруднительно. Для решения проблемы «приходится идти на некоторое изменение нотного текста»[17]. При вынужденном редактировании важно избегать искажений мелодии и гармонии, а также исключать потерю значимых голосов. Допускается упрощение путем пропуска удвоенных, выдержанных или повторяющихся звуков в различных хоровых партиях[18]. Имеются и такие варианты, как перенос голосов на октаву выше/ниже или перераспределение голосов между руками[19]. При широком расположении голосов (например, далеко отстоящем басовом голосе от партии тенора), когда невозможно их одновременное проигрывание на фортепиано (интервал более октавы-ноны), авторы различных методических пособий рекомендуют применить прием короткого форшлага с педалью[20], чтобы таким образом сохранить полностью аккордовую вертикаль. Однако в церковных песнопениях предпочтительнее брать все аккордовые звуки вместе, и в зависимости от особенностей фактуры конкретной партитуры, использовать приемы упрощения, рассмотренные выше.

К самым распространенным сложностям звуковедения педагоги относят не только далеко отстоящий басовый голос, но и движение мелодии скачком, и повторение одного и того же аккорда[21]. В этих обстоятельствах ими рекомендуется тоже использовать педализацию, требующую, однако, чуткого слухового контроля и особой внимательности, ибо «неумелое и неумеренное пользование педалью легко может привести к неясности голосоведения и к нечистой гармонии»[22]. Следует помнить, что в партитурах гомофонно-гармонического склада нельзя на одной педали играть аккорды, если хотя бы один звук отличается, а также аккорды одной гармонии с различным мелодическим положением звуков[23], в полифонических же произведениях допустимо только минимальное ее использование[24]. Именно поэтому мы считаем,

17 Там же. С. 37.

18 Там же. С. 38.

19 *Амирова Л. Т.* Дирижирование и чтение хоровых партитур: практическое пособие. Уфа, 2011. С. 29.

20 См., напр.: *Полтавец И. И., Светозарова М. Ф.* Курс чтения хоровых партитур. Ч. 1. С. 34.

21 См., напр.: *Амирова Л. Т.* Дирижирование и чтение хоровых партитур. С. 30; *Полтавец И. И., Светозарова М. Ф.* Методическая разработка на тему «Особенности игры хоровых партитур на фортепиано» // Указ. соч. С. 427.

22 *Полтавец И. И., Светозарова М. Ф.* Курс чтения хоровых партитур. Ч. 1. С. 35.

23 *Краснокутская М. А.* Методическая разработка на тему «Особенности игры хоровых партитур на фортепиано» // Указ. соч. С. 427.

24 *Амирова Л. Т.* Дирижирование и чтение хоровых партитур. С. 31.

что перед воспроизведением церковных произведений с педалью целесообразно основательно проработать музыкальный текст, максимально отработав навык пальцевого legato.

В педагогике одним из дискуссионных вопросов является применение педали при игре партитур на фортепиано: использовать ли педализацию на протяжении всего произведения или применять «дозированно», а то и вовсе не прибегать к ее «услугам». В нашей практике неоднократно приходилось сталкиваться с тем, что лица, закончившие хоровые отделения различных учебных заведений (средней и высшей ступени образования), совершенно не владели педалью по причине негласного запрета на ее использование. «Запрет» объяснялся тем, что так лучше контролируется слухом голосоведение в хоровых партиях. Но, роль педализации в партитурах не ограничивается только техническими моментами ее применения, описанными выше. В методических руководствах педали (как левой, так и правой) отводится и колористическая функция. И. И. Полтавец и М. Ф. Светозарова справедливо называют педализацию «могущественным художественным средством»[25]. Так, левая педаль, влияющая на силу и тембр звука фортепиано, может помочь «лучше выявить особенности звучания отдельных групп хора…»[26], а правая — «дает возможность как бы восполнить отсутствие в этом инструменте тембров, свойственных подлинному звучанию произведения»[27]. В свой черед считаем, что педализация способна не только обогатить звуковую палитру церковных произведений, но и приблизить их звучание к акустическим реалиям храмового пространства.

При игре партитур на фортепиано затруднение может вызвать и вопрос распределения нотного текста между правой и левой руками. В обычной практике принято придерживаться принципа: хоровые партии верхних голосов, чаще несущие мелодическую нагрузку, помещаются в правую руку, в то время как нижние голоса, выполняющие гармоническую функцию, — в левую, однако в партитурах нередко встречается явление «перекрещивания голосов». В данном случае педагоги рекомендуют не смену расположения рук, а изменение распределения голосов между руками[28], но все-таки предпочтение отдается возможности сохранения изначального проведения хоровых

25 *Полтавец И. И., Светозарова М. Ф.* Курс чтения хоровых партитур. Ч. 1. С. 33.

26 Там же. С. 35.

27 Там же. С. 33.

28 *Краснокутская М. А.* Методическая разработка на тему «Особенности игры хоровых партитур на фортепиано» // Указ. соч. С. 424.

партий, что должно поспособствовать осознанию «ясности голосоведения и единству фразы»[29].

Определенная сложность существует с тесситурным и динамическим соотношением между хоровыми партиями. В педагогической практике предлагается такое решение: если все голоса находятся в равных тесситурных условиях, полагается все хоровые партии играть с одинаковой силой звука; если же голоса находятся в неравных высотных условиях, а также имеющих более важную функцию в проведении тематического материала, нужно усиливать[30].

В полифонических произведениях, кроме сложностей интонационного проведения каждой хоровой партии, стоит учесть и такую проблему: «самостоятельное развитие голосов затрудняет целостный охват музыкальной ткани»[31]. Для преодоления затруднения Л. М. Андреева и В. С. Попов рекомендуют сначала разобрать структуру и ладотональный план произведения, виды форм полифонии, а затем пропеть все голоса, чтобы выделить мелодию[32]. Наряду с этим, Л. Т. Амирова предлагает еще продумать логические ударения, фразировку и кульминацию каждой хоровой партии[33].

В методических разработках и исследованиях особое внимание уделяется развитию навыка чтения партитур с листа. Главная цель его заключается, по убеждению И. И. Полтавец и М. Ф. Светозаровой, в выявлении «в общих чертах» художественного содержания произведения[34]. Перед игрой незнакомой партитуры нелишне будет сначала зрительно ее охватить, т. е. определить основные музыкальные (состав хора, темп, тональность и т. д.) и литературные (прочтение текста, разметка границ фраз, цезур и т. д.) особенности; далее, уже при исполнении хорового произведения, предписывается:

- минимизировать визуализацию клавиатуры фортепиано, сосредотачивая все внимание на нотном тексте;
- использовать простую аппликатуру;
- читать нотный текст опережающим зрением наряду с фактической его игрой на фортепиано;

29 *Полтавец И. И., Светозарова М. Ф.* Курс чтения хоровых партитур. Ч. 1. С. 36.

30 Там же. С. 45.

31 *Андреева Л. М., Попов В. С.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Вып. 3. Ч. 1. М., 1977. С. 2.

32 Там же.

33 *Амирова Л. Т.* Дирижирование и чтение хоровых партитур. С. 30–31.

34 *Полтавец И. И., Светозарова М. Ф.* Курс чтения хоровых партитур. Ч. 1. С. 56.

- не возвращаться к уже сыгранному при возникновении случайных остановок;
- соблюдать ритмическую точность;
- использовать навык одновременного чтения партитуры по горизонтали и вертикали;
- синхронизировать прочтение музыкального и литературного текста;
- играть партитуру в темпе более близкому к оригинальному; при невозможности осуществления авторского замысла, мысленно представлять темп и следовать характеру движения произведения[35].

Кроме этого, И. И. Полтавец и М. Ф. Светозарова придают значение повторному проигрыванию произведений, могущему принести немалую пользу ввиду того, что оно позволяет «полнее понять прочитанное и совершеннее воспроизвести партитуру на фортепьяно»[36]. В долгосрочной стратегии они советуют с самого начала изучения курса «чтения хоровых партитур» организовать систематическую работу в чтении с листа и придерживаться принципа «от простого к сложному» в выборе произведений, что будет более способствовать профессиональному росту студента[37].

З. А. Алиева, наряду с регулярным чтением не встречавшихся ранее произведений и постепенным усложнением изучаемого материала, предлагает равным образом уделять внимание еще и выбору репертуара, отвечающего индивидуальному уровню обучающегося[38].

Г. Минсянь считает, что должно быть как можно больше вариантов работы обучающегося с незнакомыми произведениями, т. к. именно комплекс методов способствует развитию «лабильной стороны навыков», «ловкости двигательного аппарата и одновременной активизации процессов восприятия текста хоровой партитуры»[39]. В качестве такого комплекса предлагаются различные способы прочтения партитур на инструменте с одновременным пением и/или дирижированием хоровых партий, игра с «варьированием темпов, штрихов, динамики»

35 Там же. С. 56–58.

36 Там же. С. 58.

37 Там же.

38 *Алиева З. А.* Методические основы развития навыков чтения хоровых партитур у студентов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 1 (68). С. 169.

39 *Г. Минсянь.* Интерференция навыков в процессе чтения с листа хоровых партитур и способы ее преодоления // Современное педагогическое образование. 2025. № 11. С. 83.

и исполнение произведения в «искусственно созданных псевдоэкзаменационных условиях»[40].

Рассмотрим наиболее проблемные ситуации из практики профессиональной подготовки регентов, возникающие при чтении незнакомых песнопений, и предложим некоторые варианты решения.

Самой первой и распространенной ошибкой является то, что студенты недооценивают роль предварительного зрительного знакомства с партитурой и пытаются сразу играть, не успев проанализировать ее. Чаще такая поспешность приводит к неправильному прочтению нотного текста. Например, произведения, изложенные на двух нотоносцах для мужского хора (в скрипичном ключе хоровые партии первого и второго тенора, в басовом — баритона и баса), путают с произведениями для смешанного хора (в скрипичном ключе хоровые партии сопрано и альта, в басовом — тенора и баса), и, как следствие, начинают исполнять два верхних голоса не на октаву ниже, а как написано: в скрипичном ключе. Для правильного определения состава хора надлежит провести анализ диапазона средних хоровых голосов: интервал между смежными партиями, расположенными в скрипичном и басовом ключах, не должен превышать октаву, если он превышает, то партитура написана для мужского хора.

Однако более значимую проблему вызывает прочтение с листа трех и четырехстрочных партитур, для чего требуется уже больший зрительный охват нотного текста. Кроме того, если партия тенора выписана в скрипичном ключе, ее положено играть «на октаву ниже, то есть в диапазоне <…> реального звучания»[41]. В этом случае приходится не только транспонировать нотную запись вниз на октаву, но и воспроизводить ее ниже нотной строки партии альта, что является определенной трудностью, особенно на начальном этапе знакомства с такими партитурами. Считаем, что если обучающиеся будут чаще знакомиться с подобными текстами, то постепенно выработается навык и уверенность в их прочтении.

Исполняя неизвестное произведение, часть студентов начинает как бы «перестраховываться» и неоднократно «скользить» взглядом с нотного текста на клавиатуру инструмента, что приводит к ошибкам, ненужным остановкам, повторам и возвратам уже сыгранного материала и, в конце концов, к потере ориентации в партитуре. Последовать совету М. Ф. Светозаровой и И. И. Полтавец: «как можно меньше

40 Там же.

41 *Амирова Л. Т.* Дирижирование и чтение хоровых партитур. С. 29.

смотреть на клавиатуру, сосредотачивая все свое внимание на зрительном чтении»[42] представляется крайне сложным. Для решения проблемы Т. А. Гранкина и И. Н. Соловьева предлагают выбрать более медленный темп, чтобы фокус зрения был перенесен не на руки, а на нотный текст[43]. К сожалению, медленный темп тоже не всегда помогает справиться с задачей. Можно попробовать использовать в работе такой промежуточный технический прием, предложенный Н. В. Калашниковой: сначала играть «только тот текст, который расположен в нижней части нотной страницы»[44], — по мере приобретения искусности, внимание обучающегося должно освободиться от постоянного контроля положения рук и перейдет на нотный текст[45].

В нашей практике наиболее результативным стал метод закрывания клавиш фортепиано от взора играющего, для чего подойдет, например, лист бумаги (можно легко закрепить его на пюпитре при помощи нотного сборника, что позволяет работать и самостоятельно). При невозможности видеть клавиатуру, студенты волей-неволей научаются смотреть в нотный текст и, таким образом, постепенно осваивают навык игры «на ощупь». Однако «слепая» игра возможна только в случае аппликатурной дисциплины, если она не выработана, то метод мало принесет пользы.

Лист бумаги не менее действенен и в выработке навыка опережающего зрения, необходимого в чтении с листа произведений для сохранения единого темпоритма. Для этого преподаватель закрывает фрагмент партитуры, «скользя» по ней листом бумаги несколько вперед игры своего подопечного. В начале работы выбирается комфортная скорость движения листа, затем количество закрываемого материала постепенно увеличивается. Данный способ близок к методу «фоточтения» Н. В. Калашниковой (см. выше), но с разницей в том, что студент помимо своей воли вынужден смотреть вперед, т. к. ему постоянно приходится прямо «в моменте» воспроизводить текст наизусть.

Как видим, при игре партитур на фортепиано можно столкнуться с целым комплексом проблем. Опыт педагогов-музыкантов вобрал

42 Там же. С. 57.

43 *Гранкина Т. А., Соловьева И. Н.* Комплексный подход к чтению хоровых партитур // Педагогика и просвещение. 2025. № 2. С. 111.

44 *Калашникова Н. В.* Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижера-хормейстера в процессе высшего профессионального образования. С. 99.

45 Там же.

в себя универсальные приемы и методы, являющиеся эффективными и при работе с богослужебно-певческой литературой, позволяя регентам и певчим уверенно и максимально точно воплощать композиторский замысел церковных произведений. Анализ типичных трудностей, а также рассмотрение способов их преодоления, привел к выводу, что успешное формирование профессиональных навыков в классе учебной дисциплины «Чтение хоровых партитур» невозможно без целенаправленной и систематической работы на всех этапах обучения, включающей предварительную диагностику затруднений и приспособление рабочих методов под реальные потребности обучающихся.

Библиография

Абовян И. С. Особенности работы над русской духовной музыкой в хоре // Проблемы и перспективы развития образования (IV): материалы международ. науч. конф. (г. Пермь, июль 2013 г.). Пермь: Меркурий, 2013. С. 117–122.

Алиева З. А. Методические основы развития навыков чтения хоровых партитур у студентов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 1 (68). С. 168–169.

Амирова Л. Т. Дирижирование и чтение хоровых партитур: практическое пособие. Уфа: Изд. БГПУ, 2011.

Андреева Л. М., Попов В. С. Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Вып. 3. Ч. 1. М.: Музыка, 1977.

Гранкина Т. А., Соловьева И. Н. Комплексный подход к чтению хоровых партитур // Педагогика и просвещение. 2025. № 2. С. 100–112.

Калашникова Н. В. Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижёра-хормейстера в процессе высшего профессионального образования: дис. … канд. пед. наук. Екатеринбург, 2009.

Краснокутская М. А. Методическая разработка на тему «Особенности игры хоровых партитур на фортепиано» // Молодой ученый. 2021. № 6 (348). С. 423–428.

Маевская В. П., Леонович З. Л. Чтение и анализ хоровых партитур: учеб.-метод. пособие: в 2 ч. Ч. 1 / Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск: БГУКИ, 2014.

Минсянь Г. Интерференция навыков в процессе чтения с листа хоровых партитур и способы ее преодоления // Современное педагогическое образование. 2025. № 11. С. 81–84.

Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988.

Полтавец И. И., Светозарова М. Ф. Курс чтения хоровых партитур: в 2 ч. Ч. 1. М.: Государственное музыкальное изд., 1963.

Чесноков П. Г. Хор и управление им: (первоначальная редакция) / науч. ред. текста, вступ. ст. и коммент. Н. Ю. Плотниковой. М.: Фонд развития православной муз. культуры «Живоносный источник», 2023.