

Деякі особливості формування у молодших школярів навичок читання нотного тексту

Формування навичок читання нотного тексту за принципом "*prima vista*" (коли виконавець грає музику, запис якої вперше бачить) є надзвичайно важливим у навчанні інструменталістів. Уточнюється роль так званого до нотного періоду навчання піаністів, деталізуються принципи активізації уваги учня. З історичної, теоретичної та практичної позицій обґрунтовано пріоритет відтворення звуковисотної складової нотного запису, тоді як на другий план відводиться увага до метру і ритму. Пропонуються різні форми роботи з нотним текстом, за фортепіано і без інструменту (застосовується "сліпий метод"). Підкреслюється неефективність зовнішніх способів керування процесом візуального сприйняття нот. У формуванні у молодших школярів навичок читання нотного тексту "з листа" педагогу важливо звертати увагу на розвиток слухового досвіду юного виконавця, умінні прогнозувати розвиток музичних подій, здатності миттєво активізувати творчий потенціал.

Ключові слова: виконання музики; піаніст-початківець; читання "з листа".

Читання нотного тексту "з листа" (коли виконавець без попередньої підготовки грає музику, запис якої вперше бачить) є важливою складовою професійної діяльності будь-якого музиканта. Ця педагогічна проблема почала формуватися приблизно в першій половині XVIII століття. В усякому разі Ф. Куперен як автор методичного трактату «Мистецтво гри на клавесині» (1716) жодним словом не згадував про це. Натомість інший відомий музикант і педагог, К.Ф.Е. Бах вже у 1753 році, перелічуючи вимоги до клавіриста, прямо вказував, що музикант «... повинен читати з листа будь-який твір, написаний як для його інструменту, так і для іншого» [2, 18]. І вже 1781 року читання «з листа» було однією з умов творчого змагання між М. Клементі з В.А. Моцартом у Відні. Відомо, що матеріалом послуговували рукописні тексти сонат Д. Паїзіелло. Усе це свідчить про поступове розмежування композиторських і виконавських функцій у музичному мистецтві, адже до того основною формою музикування клавіриста була імпровізація.

Крім практичних порад, які містяться в літературній спадщині відомих музикантів минулих століть, проблеми читання нот «з листа» розглядалися в працях Л. Баренбойма, Ф. Брянської, Л. Горелашвілі, Т. Карачарової, К. Цатуряна та ін.

Розповсюджений серед музикантів термін «*читання з листа*» допускає подвійне тлумачення. Це стає зрозумілим, якщо спробувати уточнити, що ж саме читається? Перша і очевидна відповідь – читаються ноти, тому природнім і найбільш уживаним став варіант «*читання нот з листа*». Друга, більш прихована й дещо метафорична, – читається те, що знаходиться за нотами, тобто музика. В обох випадках можна спостерігати вершинні досягнення, на які вказав Г. Нейгауз: «... бувають часто «мастаки», які безпомилково можуть прочитати з листа без жодної запинки або фальшивої ноти найскладніші твори, але *виконання* при цьому буває звичайнісіньке... Таких піаністів не слід змішувати з Ріхтером, в якого вражає якраз досконалість *виконання*» [8, с.30].

Чимало майстрів (К. Ігумнов, Г. Нейгауз, М. Грінберг та інші) відзначають, що в процесі читання з листа можливі неточності, фальшиві ноти тощо. На цій підставі деякі дослідники вводять таку «приблизність» до визначення поняття «читання з листа»: «Прочитати твір з листа – означає швидко схопити та ескізно передати емоційно-образний сенс музики, при деякій приблизності відтворення нотного запису» [11, с.130]. Однак світова виконавська практика знає чимало прикладів такої «приблизності» у концертному виконанні, найяскравішим з них було, мабуть, мистецтво Антона Рубінштейна, в якого, за його власним виразом, іноді «півконцерта потрапляло під рояль» [8, с. 214], а публіка начебто не помічала цього, будучи в захваті від виконання, яке пробуджувало в слухачеві творця. З іншого боку, досвідчений піаніст прочитає з листа нескладну п'єсу практично досконало. Отже, «приблизність» не можна вважати суттєвою ознакою читання з листа, яке доцільно визначити

наступним чином: *створення та реалізація художнього задуму в процесі озвучування незнайомого нотного тексту.*

Читання музики «з листа» починається з розуміння нотації. Це необхідна, хоча й недостатня умова. Візуальне сприйняття нотного тексту стало предметом багатьох досліджень. Свою частку вніс наш час. Наприклад, є комп'ютерна гра «Полювання за нотами», у якій гравець, побачивши ноти, які «пропливають» на екрані, повинен натиснути відповідні клавіші. Однак наголосимо, що особливого значення має проблема «читання» музики. І тут, перш за все, треба звернути увагу на те, за яких обставин відбувається знайомство з музичною нотацією.

Ще й досі зустрічаються випадки, коли нотація вводиться майже з перших уроків. Учень повинен завчити, запам'ятати певний код, застосовуючи який можна розшифрувати закодоване послання у вигляді нотного тексту і отримати на виході знову ж таки щось невідоме. Тим самим закладається стійке відчуття, що музика є чимось надзвичайно складним і малозрозумілим. Як справедливо зауважив Л. Баренбойм: «Що може бути більш безглуздим, ніж виучування знаків музичного запису до слухового сприйняття та усвідомлення того, що вони відображають?» [1, с.107].

Переважає більшість педагогів починає роботу з учнем з «донотного» періоду. Ще Ф. Куперен свого часу зауважив: «Табулатуру треба викладати дітям лише після того, як у них “в руках” буде певна кількість п'єс. Майже неможливо не плутати і конвульсивно не стискати пальці, коли одночасно доводиться дивитися в ноти» [6, с.16] Тобто на цьому етапі навчання необхідно зосередити увагу на руках, привчити початківця до дисципліни пальців. Логічно і лаконічно обґрунтував існування донотного періоду відомий німецький педагог А. Хальм: «Мова передуює читанню» [1, с.107]. В донотному періоді учень знайомиться з інструментом, початковими навичками звукоутворення, слухає музику, підбирає на слух знайомі йому теми, набирає невеличкий репертуар, з яким його знайомить педагог і до якого також можуть входити і власні творчі спроби, транспонує. Мета цього періоду – набуття певного слухового і, що дуже важливо, практичного досвіду. Учень вже має вміти щось «говорити» на інструменті, перш ніж переходити до нот. Недооцінка саме практичної сторони справи, зведення завдань донотного періоду переважно до розвитку слуху призводить до песимістичного висновку, якого, наприклад, дійшла Ф. Брянська: «І все ж звернення до донотного методу мало відображається на читанні нот» [3, с.15]. І справді, якщо в додаток до цього починати введення нотації з абстрактних ритмічних формул, то «розвиток слуху і вивчення нот найчастіше виступають як два різних, ізольованих один від одного процеси» [3, с.15].

Необхідно бачити зв'язок між донотним і наступним періодами, який полягає в тому, що матеріалом для знайомства з нотною грамотою служить виключно той репертуар, який учень опанував в донотному періоді. Більше того, учень сам «винаходить» нотацію, зрозуміло, під керівництвом та з підказками педагога.

Донотний період закінчується тим, що учень приносить в клас нотний зошит. Оскільки одночасне введення звуковисотного запису, фіксація метру і ритму значно ускладнює ситуацію, треба зробити вибір, визначаючи послідовність їхнього введення. Чимало педагогів вважають головним *метр*, дехто – *ритм*: «...засвоєння нотного запису найкраще починати з його ритмічного елемента» [3, с.20], «...багато хто вважає за краще спочатку вводити запис часових категорій, що видається мені правильним» [1, с.108], – звичайно посилаючись на те, що «ритм – ...головний, засадничий компонент» музики [3, с.20], що «ритмічні фігури зберігають своє структурне значення навіть у тому випадку, коли вони діють поза висотою» [3, с.20].

Однак, більш переконливою виглядає позиція А. Хальма, який починав зі звуковисотної сторони [1, с.107]. Для такого висновку є принаймні три підстави. По-перше, історична: західноєвропейські музиканти витратили кілька століть, аби перейти від непевних невменних знаків донотної системи, яка дозволяла чітко фіксувати звуковисотність, і тільки після цього

вони зайнялися проблемою фіксації музичного часу. Так, К. Перріш, характеризуючи ранні зразки європейської поліфонічної музики, записані невменною нотацією, зазначає, що в них «з різним ступенем достовірності можна говорити про висотну сторону запису, але ритм усюди проблематичний» [13, с.60]. Після революційної реформи Гвідо д'Ареццо (XI століття), яка дозволила більш-менш точно записувати висоту звуку, з'являються модальна (XII століття) і мензуральна (XIII століття) системи нотації, в яких на перший план виступають питання фіксації ритму. По-друге, теоретична, яка пов'язана з узагальненням людського досвіду, тобто філософська: «Визначення місця є перше визначення розуму, яким тримається будь-яке подальше визначення.» [10, с.192]. І, нарешті, по-третє, практична: учень після допотопного періоду грає певну музику, знає порядок октав і назви клавіш. Цікаве свідчення щодо цього залишив В. Гізекінг: «Ноти я вивчив по паперовій полосі, яку можна було прикріпити над клавішами, – на ній були надруковані зображення клавіатури і назви нот» [9, с.40].

Схематично початок знайомства з нотною грамотою можна представити наступним чином. Обирається одна з найпростіших п'єс із вже засвоєного репертуару учня – скажімо, «Волошка» («Васильок») – і ставиться завдання відобразити потрібні клавіші на папері. Для цього треба якось «прив'язати» нотоносець до клавіатури. Визначившись зі скрипковим ключем (ключем *Соль*) і пояснивши учневі, що записувати можна на лінійках і між лініями чорними нотними голівками, не диференціюючи тривалості (!), отримуємо в першій октаві *фа-фа-мі-ре-ре...* Виявляється, що *до* записати неможливо. Який вихід? От якби була ще одна лінійка... Хай навіть тільки для *до*... Так з'являється додаткова лінійка – клавіші, які натискає права рука, записані. Тепер заграємо пісеньку в октавному подвоєнні: права рука – в першій октаві, ліва – в малій. Запис партії лівої руки вимагає свого нотоносця. Об'єднаємо обидва нотоносці вертикальною рисою в один, десятилінійний, щоб вказати на одночасність виконання записаних на них нот. А якщо до цього долучити додаткову лінійку, на якій записано *с*, то отримаємо так звану «одинадцятилінійну» систему нотного запису. Помічаємо, що скрипковий ключ незручний для запису клавіш малої октави: дуже багато додаткових лінійок. Отже, потрібен ще один ключ. Якщо скрипковий ключ розміщується на верхньому нотоносці на другій лінійці знизу, то новий ключ доцільно розмістити на нижньому нотоносці на другій лінійці згори (симетрія!) і визначити, відраховуючи від *до* вниз, що це буде ключ *Фа*, або ключ басовий.

Переходячи до запису часових співвідношень звучання, можна запропонувати учневі зіграти те, що він вже записав, не зупиняючись на довгих звуках, адже записані ноти відрізняються одна від одної лише висотою. Важливо, щоб він відчув потребу в уточненні запису. Уточнити можна двома способами. Один з них застосовує короткі тривалості для вимірювання довгої і тоді права рука грає основний варіант, а ліва одночасно рухається короткими тривалостями, подрібнюючи довгу та подвоюючи її звук. Другий пов'язаний з використанням зовнішньої міри, скажімо, з крокуванням, як це, наприклад, пропонує А. Хальм [1, с.111]: учень ходить, наспівуючи пісеньку, і помічає, що на один крок припадає два звуки (склади), а на інший – один. Встановлене співвідношення 1:2 доцільно записувати в кількох масштабах: ціла нота і половинні, половинна і чверті, чверть і вісімки тощо, – так легше усвідомити відносність нотних величин, їхню взаємозалежність. Легко встановлюється місцезнаходження тактових рис: наголошені склади підкреслені більшою тривалістю. До речі, учні, знайомлячись потім з друкованим варіантом «Василька», одразу помічають, що тактові риси поставлені невірно: пісенька повинна починатися із затакту.

Початківцю необхідно знати знаки альтерації. Заграємо пісеньку на півтона вище основного варіанту і в запису додамо до кожної ноти *дієз*, на півтона нижче – до кожної ноти буде додано *бемоль*. Вже потім, з введенням поняття тональності, можливе узагальнення у вигляді ключових знаків.

Тепер початківець може записати весь свій репертуар, варіюючи вихідну точку відліку звуковисотності, в різних масштабах тривалостей. Він привчається бачити мету, ставити собі

належні запитання і відповідати на них, вирішуючи ті чи інші завдання. Нотація весь час співвідноситься з добре відомою, вже засвоєною музикою, відображаючи її на папері. Нотний запис твору викликає в уяві певне звучання. Тут можна згадати відому пораду Р. Шумана з його «Життєвих правил для музикантів»: «Ти мусиш настільки себе розвинути, щоб розуміти музику, читаючи її очима» [12, с.7].

В подальшій роботі доцільно прямо на занятті за кілька хвилин вивчити напам'ять якусь нескладну п'єсу, не торкаючись інструмента, тільки дивлячись в ноти, а потім тут же її виконати. Це вимагає неабиякої концентрації уваги, активізації внутрішнього слуху, напруженої розумової праці, уявлення майбутніх ігрових дій. Як відомо, метод логічного продумування нотного тексту був одним з основних в роботі відомого німецького педагога К. Леймера: «Від початківців, навіть від дітей, доречно щогодинно вимагати впевненої гри напам'ять хоча б одного або двох тактів» [4, с.16]. Найвищим досягненням школи Леймера стало мистецтво його учня, видатного німецького піаніста В. Гізекінга, який писав: «...будь-який, навіть дуже складний твір я розучую не за інструментом, а читаючи його очима» [4, с.86]. Сам Гізекінг, до речі, феноменально читав з листа [4, с.10].

Корисно також, щоб учень слухав музику, маючи перед очима нотний текст. Це стосується не тільки фортепіанної музики, але й симфонічної, хорової, камерної тощо. Важливо в даному випадку не тільки те, що ноти в черговий раз зв'язуються з музикою, але й те, що увага не відволікається на ігрові дії. Якщо це нова для учня музика, більше його уваги приділятиметься музичному змісту, якщо музика йому відома, то на перший план у сприйнятті виступатимуть деталі виконання. Іноді і в концертах можна побачити слухачів, які приходять з нотами оголошеної програми та дивляться в них під час виконання, втрачаючи, звичайно, якісь зорові враження. Сьогодні, наприклад, в інтернет-каналах «YouTube» є безліч зразків, у яких до аудіозапису додається картинка з нотним текстом.

Ще один спосіб роботи з нотним текстом полягає в читанні з листа знайомої на слух музики. Це активізує необхідну для читання з листа здатність прогнозувати перебіг музичних подій. Читається, таким чином, не стільки музика, яка вже якось відома, скільки нотний текст, який деталізує, уточнює попередні музичні враження від прослуханого твору. Слух керує не тільки зором, але й руками, які виконують те, що підказує слух.

В організації зорового сприйняття нотного тексту можна виділити два важливих моменти. Перший з них пов'язаний з недостатньо вільним орієнтуванням на клавіатурі, що змушує виконавця постійно відволікатися від нотного тексту, щоб побачити потрібні клавіші. Це разом з наступними пошуками відповідного місця нотного тексту неабияк заважає формуванню відчуття безперервності музичного розвитку. «У процесі першого виконання твору в цілому дуже важливо добиватися його безперервності. Ця методична умова відчуття форми, цілого, є безпосередньою ознакою читання з листа» [5, с.183]. Дещо паліативними виглядають рекомендації раціоналізувати посадку за інструментом так, щоб в полі зору одночасно опинялися і нотний текст на пюпітрі, і руки на клавіатурі. Доцільно згадати слова М.К. Метнера: «Пам'ятати, що слухати можна тільки з заплющеними очима, і тому жодна п'єса не вивчена без гри з заплющеними очима» [7, с.26]. «Сліпий метод» звільняє виконавця від необхідності візуального контролю над клавіатурою, дозволяє зосередитися на слухових відчуттях, взагалі дає можливість вчити твори без нот і без інструменту. Саме завдяки йому стають реальними такі виконавські досягнення, як, наприклад, виступ С. Ріхтера на Всесоюзному конкурсі 1945 року, коли під час виконання ним трансцендентного етюд Ф. Ліста «Дике полювання» в залі раптово погасло світло. В повній темряві Ріхтер дограв етюд без жодної похибки. Можна також нагадати нерідке мистецтво гри сліпих музикантів, передусім піаністів.

Друга особливість стосується поведінки очей в процесі візуального сприйняття. Ясно, що для того, аби щось заграти, треба спочатку щось побачити в нотах, тож очі повинні випереджати звучання. З метою сформувати вміння «забігати» очима вперед педагогі використовують різні прийоми: під час гри водять указкою по нотах, випереджаючи звучання

на проміжок, що постійно збільшується; затуляють той уривок тексту, який грається в даний момент, – тобто, так чи інакше намагаються ззовні керувати процесом зорового сприйняття. Однак не так давно експериментально було доведено, що візуальне сприйняття нотного тексту носить не рівномірно-поступальний, а складний, нелінійний характер: виконавець то «забігає» очима вперед, то повертається далеко назад [4, с.23]. Він весь час начебто «зшиває» минуле і майбутнє. Причому рух очей не залежить від зовнішньої психологічної установки: «... маршрут руху очей здебільшого співпадає з найбільш значущими епізодами логіко-семантичної структури музичного твору» [4, с.9]. Зорове сприйняття нотного тексту під час читання з листа – результат складних процесів у свідомості виконавця. Тому будь-які спроби зовнішньо керувати поведінкою очей будуть неефективними. Узагальнюючи, можна сказати, що рушійною силою в читанні з листа виступають професійний рівень піаніста-виконавця, його слуховий досвід, вміння прогнозувати розвиток музичних подій, здатність миттєво активізувати свій творчий потенціал.

Отже, успішність формування навичок читання нотного тексту «з листа» залежить від постійного зв'язку нотного запису з музикою, починаючи від знайомства піаніста-початківця з нотацією. У різних формах роботи з нотним текстом на перший план може висуватися та чи інша складова.

Література

1. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. Исследование. – 2-е изд., доп. – Л.: СК, 1979. – 352 с.
2. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства игры на клавесине. Ч.1. – СПб.: Early Music Publishing House, 2005. – 169 с.
3. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 68 с.
4. Горелашвили Л.И. Некоторые особенности визуального восприятия и оперативной памяти пианиста в процессе чтения с листа: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Тбилиси, 1978. – 25 с.
5. Заря Л.О. Специфіка формування навичок читання з листа нотного тексту у майбутніх вчителів музики // Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наукових праць. – Вип. 18(23). – К., 2015. – С.182-184.
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М.: 1973. – 152 с.
7. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. – М.: Музгиз, 1963. – 92 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепьянной игры. Записки педагога. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1961. – 319 с.
9. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекингу. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – 116 с.
- 10.Фейербах Л. Основные положения философии будущего // Фейербах Л. Избранные философские произведения. В 2-х т. Т.1. – М.: Политиздат, 1955, С. 136-204.
11. Цатурян К.А. Чтение с листа // Теория и методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001, С.126-140.
12. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. – М.: Музгиз, 1959. – 40 с.
13. Parrish C. The notation of medieval music. – NY, 1957. – 228 p.

Про авторів:

Тітович Валерій Іванович, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв, Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна); **ORCID: 0000-0002-5241-5908**

Лісіна Наталя Ігорівна, кандидат педагогічних наук, професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова (Київ, Україна); **ORCID: 0000-0002-9814-0866**

Titovych V. I., Lysina N. I.

Some peculiarities forming of the music notes-reading skills within teaching for junior pupils

The article considers the special aspects of forming of note-reading skills ("Prima Vista") in teaching piano playing for junior pupils. Reading music notes for piano is the important constituent of professional mastery of pianists. Many prominent performers specified on a necessity of this ability. For example, we know many brightly circumstances when the competition in note-reading was one of terms of creative rivalry between M. Clementi and W.A. Mozart in Vienna in 1781.

In practice, there are two approaches to reading sheet music ("sight reading music"): the first is limited to more or less quality reading of notes; the second one is aiming for artistically performance, that is, "reading music contents". Therefore, aspects of this creatively problem are contributed to acquire special significance of "sight reading music" (the note-reading skills).

It is necessary to emphasize the circumstances under which the acquaintance with the notes takes place. There are cases, when music notation is entered almost from the first lessons. A student must learn music by heart, memorizing a certain music score applying to decipher the sheet music. It can be new music score notes bring something extraordinarily obscure. The majority of teachers begin to teach from the so-called pre-period of learning music notes. It is for collecting the repertoire, basing on musical material. The pupil tries to record music he had already mastered them. Thus, the basis for establishing a strong connection between the notes and the music is laid. In further work, it is advisable to study a simple piece in a few minutes without the piano (the pupil looks at the sheet with notes). Then it must be performed immediately. It is useful to listen to music and at the same time looking the sheet music.

About visual perception: must be free orientation on the piano keyboard. "Blind method" frees the performer from the visual control over the keys. It allows him to focus feelings on the sound. The second feature relates to the behaviour of eyes in the process of visual perception of the sheet music. The performer must look at the sheet music with eyes forwardly. Any attempt to externally control eyes` behaviour will be ineffective.

The pianist must predict the development of musical events; it is the ability to instantly intensify own creative potential. Successful forming of notes-read skills is depending on the constant connection of notes and music within educating of pianists beginners.

Keywords: music performing; pianist beginner; sheet music reading ("prima vista").

References

1. Barenboym L.A. *Put k muzitsirovaniyu. Issledovanie* [The path to playing music. Study]. Leningrad, 1979. 352 p. (in Russian)
2. Bach C.Ph.E. *Opyt istinnogo iskusstva igry na klavesine* [Experience the true art of playing the harpsichord]. Chapter 1. St.Petersburg: Early Music Publishing House, 2005. 169 p. (in Russian)
3. Bryanskaya F.D. *Formirovanie i razvitie navyka igry s lista v pervye gody obucheniya pianista* [Formation and development of playing skills from a sheet in the early years of pianist training]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 68 p. (in Russian)
4. Gorelashvili L.I. *Nekotorye osobennosti vizualnogo vospriyatiya i operativnoy pamyati pianista v protsesse chteniya s lista: Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya* [Some features of the visual perception and memory of a pianist in the process of reading music from a sheet : Abstract thesis Ph.D. (Arts)]. Tbilisi, 1978. 25 p. (in Russian)
5. Zaria L.O. Spetsyfika formuvannia navychok chytannia z lysta notnoho tekstu u maibutnikh vchyteliv muzyky [Specificity of forming reading skills from a sheet of musical text within education for upcoming teachers]. *Naukovyi chasopys NPU im. M.P. Dragomanova. Serii 14. Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*, Issue 18. Kyiv, 2015, pp.182-184. (in Ukrainian)
6. Kuperen F. *Iskusstvo igry na klavesine* [The art of playing the harpsichord]. Moscow, 1973. 152 p. (in Russian)
7. Metner N.K. *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora* [The daily work of the pianist and composer]. Moscow: Muzgiz, 1963. 92 p. (in Russian)
8. Neygauz G.G. *Ob iskusstve fortepyannoy igry. Zapiski pedagoga* [About the art of piano playing. Notes of the pedagogue]. Moscow: Muzgiz, 1961. 319 p. (in Russian)
9. *Obuchenie igre na fortepiano po Leymeru-Gizekingu* [Training of piano playing by the method of Leimer-Gizeking]. Moscow, 2009. 116 p. (in Russian)

-
10. Feuerbach L. Osnovnye polozheniya filosofii budushchego [The main provisions of the philosophy of the future]. In *Feuerbach L. Izbrannye filosofskie proizvedeniya. V 2-kh t. T.1.* [Selected philosophical works. In 2 Volumes. Vol. 1]. Moscow: Politizdat, 1955, pp. 136-204. (in Russian)
11. Tsaturyan K.A. Chtenie s lista [Sheet notes reading]. *Teoriya i metodika obucheniya igre na fortepiano : ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy.* [Theory and methods of piano playing education: Tutorial for students of higher establishments]. Moscow, 2001, pp.126-140. (in Russian)
12. Shuman R. *Zhiznennye pravila dlya muzykantov* [Vital rules for musicians]. Moscow, 1959. 40 p. (in Russian)
13. Parrish C. *The notation of medieval music.* NY, 1957. 228 p.

About the authors:

Titovych Valerii Ivanovych, Associate Professor at the Department of Instrumental and Performance Skills, Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine); **ORCID: 0000-0002-5241-5908**

Lysina Natalia Ihorivna, Candidate of Pedagogy (Ph.D.), Professor at the Department of Pedagogy of Arts and Piano Performance, Faculty of Arts named after Anatolii Avdiievskiy, National Pedagogical Dragomanov University (01054, Kyiv, Ukraine); **ORCID: 0000-0002-9814-0866**