

ЧТЕНИЕ С ЛИСТА И ЭСКИЗНОЕ ОСВОЕНИЕ РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ: МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКА

Мередова Марал

старший преподаватель кафедры камерного ансамбля

Туркменская национальная консерватория имени Маи Кулиевой

Туркменистан, г. Ашхабад

Аннотация

Актуальность. Умение бегло прочесть незнакомый нотный текст названо в программах обязательным результатом обучения, однако специально почти не формируется: его принято считать побочным следствием общей исполнительской подготовки. В итоге выпускник, доводящий за год до концертного уровня три сочинения, нередко оказывается не в состоянии проиграть с листа несложную ансамблевую партию, тогда как именно скорость освоения нового текста определяет его работоспособность в концертмейстерской, ансамблевой и педагогической практике. Цель — описать состав навыка ансамблевого чтения с листа и предложить методику его целенаправленного формирования. Методика. Обобщение педагогического опыта кафедры камерного ансамбля, анализ методической традиции обучения чтению с листа, сопоставление требований сольного и ансамблевого чтения. Результаты. Выделены пять отличий ансамблевого чтения от сольного; навык разложен на пять составляющих; эскизное разучивание охарактеризовано как самостоятельная форма работы с собственными критериями завершённости; предложена пятиэтапная последовательность занятия и шесть упражнений; обоснован принцип подбора материала и очерёдность введения национального репертуара; описаны пять типичных ошибок и четырёхуровневая шкала оценки. Выводы. Чтение с листа поддаётся планомерному формированию при регулярной работе небольшими порциями и материале, заведомо более лёгком, чем исполняемый репертуар.

Ключевые слова: камерный ансамбль; чтение с листа; эскизное разучивание; внутренний слух; зрительное опережение; музыкальная педагогика; учебный репертуар; туркменская музыка.

SIGHT-READING AND SKETCH LEARNING OF REPERTOIRE IN THE CHAMBER ENSEMBLE CLASS: A METHODOLOGY FOR DEVELOPING THE SKILL

Meredova Maral

Senior Lecturer, Chamber Ensemble Department,
Maya Kuliyeva Turkmen National Conservatory
Ashgabat, Turkmenistan

Abstract

Relevance. The ability to read an unfamiliar score fluently is named in curricula as a compulsory learning outcome, yet it is hardly ever developed deliberately: it is commonly regarded as a by-product of general performance training. As a result a graduate who brings three works a year to concert standard often proves unable to play a simple ensemble part at sight, although it is precisely the speed of mastering new text that determines their capacity as an accompanist, ensemble player and teacher. Aim — to describe the components of the ensemble sight-reading skill and to propose a methodology for its purposeful development. Methods. Generalisation of the teaching experience of the chamber ensemble department, analysis of the methodological tradition of teaching sight-reading, and comparison of the demands of solo and ensemble reading. Results. Five differences between ensemble and solo reading are identified; the skill is analysed into five components; sketch learning is characterised as an independent mode of work with its own criteria of completion; a five-stage sequence for the lesson and six exercises are proposed; a principle for selecting material and the order of introducing the national repertoire are substantiated; five typical errors and a four-level assessment scale are described. Conclusions. Sight-reading lends itself to systematic development when work is regular, in small portions, and on material deliberately easier than the repertoire being performed.

Keywords: chamber ensemble; sight-reading; sketch learning; inner hearing; visual anticipation; music pedagogy; teaching repertoire; Turkmen music.

Введение

Среди результатов обучения, перечисленных в программах исполнительских специальностей, умение бегло прочесть незнакомый нотный текст занимает устойчивое место. При этом специальная работа над этим умением в учебном процессе ведётся редко. Сложилось представление, что навык возникает сам собой — как побочное следствие достаточного объёма исполнительской практики. Педагогический опыт этого представления не подтверждает.

Расхождение обнаруживается в простой ситуации. Студент, доводящий за учебный год до концертного уровня три-четыре сочинения значительной трудности, оказывается не в состоянии проиграть с листа ансамблевую партию, которая по нотному тексту заметно легче исполняемого им репертуара.

Причина не в недостатке техники и не в слабости слуха: отсутствует именно навык быстрого перевода графической записи в звучание, а этот навык имеет собственное строение и собственные условия формирования [2; 4].

В камерном классе задача приобретает дополнительное измерение. Читает не один исполнитель, а группа, и всякая остановка одного участника немедленно меняет условия работы для остальных. Ансамблевое чтение с листа поэтому нельзя рассматривать как сольное, к которому добавлен партнёр: это отдельный навык со своими требованиями.

Цель настоящей статьи — описать состав навыка ансамблевого чтения с листа, охарактеризовать эскизное разучивание как связанную с ним, но самостоятельную форму работы и предложить методику их целенаправленного формирования в классе камерного ансамбля.

1. Место навыка в профессиональной деятельности музыканта

Прежде чем говорить о методике, следует назвать те области, где навык востребован не как учебное требование, а как условие профессиональной пригодности.

Первая — концертмейстерская работа. Аккомпаниатор получает новый текст постоянно, часто за сутки или за несколько часов до репетиции, и качество его работы прямо зависит от того, насколько быстро он охватывает фактуру.

Вторая — участие в ансамбле. Замена заболевшего участника, срочное включение нового сочинения в программу, работа с композитором над только что написанным текстом — все эти ситуации требуют чтения, а не разучивания.

Третья — репетиционный процесс как таковой. Ансамбль, участники которого разбирают текст медленно, тратит первые репетиции на то, что могло быть пройдено за одну, и не успевает перейти к художественным задачам [1].

Четвёртая — педагогическая практика. Преподаватель детской музыкальной школы ежедневно показывает ученикам незнакомый материал, играет с ними в четыре руки, подбирает аккомпанемент. Без свободного чтения эта работа становится мучительной.

Перечень показывает, что скорость освоения нового текста определяет работоспособность музыканта не меньше, чем качество отделки выученного. Учебный процесс, сосредоточенный исключительно на втором, готовит специалиста односторонне.

2. Чем ансамблевое чтение отличается от сольного

Различия не сводятся к количеству участников. Их пять, и каждое влечёт методические следствия.

2.1. Непрерывность как безусловное требование

Играя один, исполнитель может остановиться и вернуться к трудному месту. В ансамбле остановка одного разрушает исполнение целиком. Требование непрерывности здесь не пожелание, а условие самой возможности совместной игры. Отсюда главное правило ансамблевого чтения: ошибиться допустимо, остановиться — нет.

2.2. Распределённое внимание

Солист следит за собственным текстом. Участник ансамбля одновременно читает свою партию, слышит партию партнёра и контролирует вертикаль. Объём внимания при этом не увеличивается — увеличивается требование к экономности его распределения, а значит, к автоматизации всего, что может быть автоматизировано [7].

2.3. Ориентировка в чужом тексте

Потеряв место в своей партии, исполнитель должен определить на слух, где находится партнёр, и вступить в нужной точке. Это особый навык: он опирается на восприятие формы и гармонической логики, а не на счёт тактов.

2.4. Восстановление после сбоя

Вернуться к началу в ансамбле невозможно. Восстановление идёт вперёд — к ближайшей опорной точке: сильной доле, началу фразы, цифре, смене гармонии. Умение мгновенно выбрать такую точку и вступить в ней тренируется отдельно.

2.5. Ответственность за темп

В сольном чтении темп выбирает сам исполнитель и может его менять. В ансамбле изменение темпа одним участником — событие для всех. Начальный темп приходится выбирать не по самому лёгкому месту, а по самому трудному, и удерживать его.

3. Состав навыка

Чтение с листа только выглядит единым действием. В действительности оно складывается из пяти составляющих, каждая из которых формируется своими средствами.

3.1. Зрительное опережение

Взгляд читающего должен находиться впереди звучащего момента — в среднем на полтакта-такт. Начинающий читает нота за нотой: взгляд совпадает со звучанием, и запас времени на подготовку следующего движения отсутствует. Опережение тренируется приёмом закрывания: педагог листом бумаги закрывает уже сыгранное, вынуждая исполнителя смотреть вперёд [4; 5].

3.2. Структурное восприятие текста

Опытный читающий воспринимает не отдельные ноты, а группы: аккорд как единую структуру, гаммообразный пассаж как формулу, секвенцию как повторённое звено. Объём воспринимаемого за один взгляд возрастает поэтому не за счёт скорости глаза, а за счёт укрупнения единиц. Из этого следует практический вывод: развитие чтения неотделимо от знания типовых фактурных формул и от навыков гармонического анализа [3; 5].

3.3. Предслышание

Перевод записи в звучание опосредован внутренним слухом: прежде чем прозвучать, фрагмент должен быть услышан внутренне [7]. Проверяется это просто — просьбой пропеть верхний голос фрагмента, не прикасаясь к инструменту. Неспособность выполнить такое задание указывает на то, что чтение осуществляется механически, через двигательную реакцию на графический знак, минуя слух.

3.4. Двигательная ориентировка без зрительного контроля

Если взгляд прикован к нотам, руки должны находить нужные позиции без контроля глазом. Для пианиста это ощущение топографии клавиатуры, для струнника — уверенность в позициях и переходах, для духовика — автоматизированная аппликатура. Эта составляющая формируется вне чтения — в технической работе, но без неё чтение невозможно [9].

3.5. Собственно ансамблевая составляющая

Сюда входят ауфтакт и совместное дыхание перед вступлением, боковое зрение, позволяющее видеть партнёра не отрываясь от текста, и умение упростить свою партию, сохранив её функцию. Последнее требует пояснения: в чтении допустимо — и методически правильно — снять часть нот, если это позволяет удержать темп и линию. Пропуск удвоений в аккордах, исполнение только опорных звуков фигурации, отказ от украшений не искажают смысла, тогда как остановка искажает его полностью.

4. Эскизное разучивание как самостоятельная форма работы

Между чтением с листа и детальной работой над сочинением лежит промежуточная форма, известная как эскизное разучивание [2; 3]. Она заслуживает самостоятельного места в плане ансамблевого класса.

От чтения с листа эскиз отличается тем, что занимает не один проход, а три-пять занятий. От детальной работы — тем, что не предполагает доведения до концертного состояния и заканчивается тогда, когда сочинение охвачено в целом.

Критерии завершённости эскиза следует оговорить прямо, иначе работа незаметно переходит в отделку. Сочинение считается пройденным эскизно, если текст верен в основных чертах, темп близок к авторскому, форма и тональный план осознаны, ансамблевые вступления надёжны. Детали фразировки, тонкая динамика, тембровая отделка на этом этапе не отрабатываются.

Методическое значение эскиза состоит в объёме. Ансамбль, работающий только детально, проходит за год три-четыре сочинения. Ансамбль, сочетающий детальную работу с эскизной, проходит их двенадцать-пятнадцать. Разница в накопленном репертуарном опыте за пять лет обучения становится решающей [2].

Эскизная форма уместна для сочинений, которые нужно знать, но не обязательно исполнять: для знакомства с репертуаром перед выбором концертной программы, для освоения стилового круга, для расширения представления о литературе своего состава.

5. Последовательность работы на занятии

Предлагаемая последовательность рассчитана на десять-пятнадцать минут занятия и включает пять этапов.

Этап 1. Предварительный анализ без инструмента

Три-пять минут на рассмотрение текста: тональность и её смены, размер и его устойчивость, темп, форма в крупных очертаниях, самые трудные места, распределение ведущей роли между партиями. Этот этап чаще всего пропускают, между тем он экономит время последующих.

Этап 2. Проигрывание в замедленном, но непрерывном темпе

Темп выбирается по самому трудному такту. Остановки не допускаются. Задача этапа — не точность, а непрерывность.

Этап 3. Упрощение

Определяется, что можно снять без потери смысла. Решение принимается вслух, всем ансамблем: студент должен научиться отличать существенное от орнаментального.

Этап 4. Проигрывание в темпе, близком к авторскому

С учётом принятых упрощений. Здесь проверяется, удержан ли ансамбль.

Этап 5. Обсуждение

Разбираются места срыва и причины: потеря зрительного опережения, незнание формулы, неготовность двигательного аппарата, неудачно выбранный темп. Называние причины важнее исправления конкретного такта.

6. Упражнения

Шесть упражнений, применяемых кафедрой, расположены по возрастанию трудности.

1. Чтение с закрыванием. Педагог закрывает листом только что сыгранное. Выбатывает зрительное опережение.
2. Чтение через такт. Один участник играет нечётные такты, другой — чётные, при непрерывном движении. Выбатывает удержание места в тексте при молчании.
3. Обмен партиями. Участники меняются партиями без подготовки. Разрушает заученность и выявляет действительный уровень чтения.
4. Внезапная смена партнёра. Педагог останавливает исполнение и заменяет одного из участников. Тренирует приспособление к незнакомой манере.
5. Вступление с произвольной точки. Педагог называет цифру или такт; ансамбль вступает оттуда без счёта вслух. Тренирует восстановление после сбоя.
6. Чтение с транспонированием на секунду. Упражнение для продвинутых; окончательно разрушает опору на графический образ и переводит чтение на слуховую и гармоническую основу [6].

7. Подбор материала

Основное правило подбора сформулировано в методической литературе однозначно и подтверждается практикой: материал для чтения должен быть существенно легче исполняемого репертуара — на две-три ступени трудности [4; 5]. Нарушение этого правила — наиболее частая причина неудачи: слишком трудный текст вынуждает останавливаться, а остановки закрепляют именно тот навык, который требуется устранить.

Усложнение вводится по одному параметру за раз: сначала фактура при привычной тональности, затем тональности с большим числом знаков при простой фактуре, затем переменный размер, затем разнообразие штрихов. Одновременное усложнение по нескольким параметрам возвращает ансамбль к остановкам.

8. Национальный репертуар в работе над чтением

Обращение к туркменскому материалу в классе чтения требует отдельной оговорки. Записи туркменской музыки и сочинения, на ней основанные, обнаруживают свойства, которые с точки зрения формирования навыка противоречивы [8; 10].

С одной стороны, ладовая переменность, нерегулярная метрика и отсутствие привычных европейских фактурных формул лишают читающего опоры на узнавание — того самого укрупнения единиц восприятия, о котором говорилось выше. Студент, свободно читающий классическую фактуру, на этом материале возвращается к чтению по отдельным нотам.

С другой стороны, именно поэтому национальный материал полезен на поздних этапах: он проверяет, опирается ли чтение на слух или только на привычку узнавать знакомые конфигурации.

Отсюда методический вывод: национальный репертуар вводится в работу над чтением не в начале, а после того, как навык сложился на классическом материале. Промежуточным звеном служат обработки и переложения, в которых национальный мелодический материал изложен в привычной фактуре [11].

9. Типичные ошибки

Практика кафедры позволяет назвать пять ошибок, повторяющихся устойчиво.

Первая и главная — остановки с возвращением назад. Каждое такое возвращение закрепляет привычку, несовместимую с ансамблевой игрой.

Вторая — чрезмерно трудный материал, выбранный из желания не тратить время на лёгкое.

Третья — превращение чтения в отделку. Начав поправлять детали, ансамбль незаметно переходит к обычной работе над сочинением, и время, отведённое на чтение, расходуется на другое.

Четвёртая — страх ошибки. Читающий в присутствии педагога и партнёров стремится сыграть чисто и потому замедляет темп до неестественного. Устраняется прямым указанием на то, что ошибка при чтении не оценивается.

Пятая — нерегулярность. Чтение, к которому обращаются раз в месяц по полтора часа, не даёт результата; десять минут на каждом занятии дают его уверенно.

10. Критерии оценки

Для оценки навыка предлагается шкала из четырёх уровней, опирающаяся на наблюдаемые признаки, а не на общее впечатление.

Первый уровень: исполнение прерывается, восстановление возможно только с начала раздела; темп неустойчив.

Второй: исполнение продолжается, но с заметными замедлениями в трудных местах; вертикаль в опорных точках сохраняется не всегда.

Третий: темп удержан, вертикаль в опорных точках верна, ошибки в деталях не нарушают движения; после сбоя исполнитель вступает вперёд, а не возвращается назад.

Четвёртый: сверх перечисленного сохранён характер сочинения — темп, динамический план и штриховая манера соответствуют стилю, а не сведены к нейтральному проигрыванию.

Шкала применима и к отдельному участнику, и к ансамблю в целом; расхождение между индивидуальными оценками и общей само по себе информативно и указывает на слабое звено состава.

Заключение

Чтение с листа не возникает как побочный результат исполнительской подготовки — оно формируется целенаправленно или не формируется вовсе. Навык имеет определенное строение: зрительное опережение, структурное восприятие текста, предслышание, двигательная ориентировка без контроля зрением и собственно ансамблевая составляющая. Каждая из этих сторон поддаётся тренировке отдельными средствами.

Ансамблевое чтение отличается от сольного безусловным требованием непрерывности, распределённым вниманием, необходимостью ориентироваться в партии партнёра, восстановлением вперёд и общей ответственностью за темп. Эти отличия делают камерный класс не просто удобным, а наиболее подходящим местом работы над навыком.

Эскизное разучивание, ограниченное ясными критериями завершённости, увеличивает объём пройденного репертуара в три-четыре раза и тем самым решает задачу, которую детальная работа решить не может.

Условия результативности просты и трудны одновременно: регулярность небольшими порциями, материал заведомо легче исполняемого, безусловный запрет на остановки и отказ от оценки ошибок. Национальный репертуар вводится после того, как навык сложился, и служит его проверкой.

Список литературы

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. — М.: Музыка, 1971. — 94 с.
2. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. — Л.: Советский композитор, 1979. — 352 с.
3. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие. — М.: Просвещение, 1984. — 176 с.
4. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. — М.: Классика-XXI, 2005. — 68 с.
5. Верхолаз Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа. — М.: Изд-во АПН РСФСР, 1960. — 44 с.
6. Шахов Г. И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование. — М.: Владос, 2004. — 224 с.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.; Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1947. — 335 с.

8. Успенский В. А., Беляев В. М. Туркменская музыка. — М.: Музыкальный сектор Госиздата, 1928. — 375 с.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. — М.: Музыка, 1988. — 240 с.
10. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. — М.: Музгиз, 1962. — 340 с.
11. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. — М.: Музгиз, 1961. — 476 с.

References

1. Gotlib, A. D. (1971). Fundamentals of Ensemble Technique. Moscow: Muzyka. 94 p.
2. Barenboim, L. A. (1979). The Path to Music-Making. Leningrad: Sovetsky Kompozitor. 352 p.
3. Tsypin, G. M. (1984). Teaching Piano Playing: Study Guide. Moscow: Prosveshcheniye. 176 p.
4. Bryanskaya, F. D. (2005). Formation and Development of Sight-Reading Skills in the First Years of a Pianist's Training. Moscow: Klassika-XXI. 68 p.
5. Verkhola, R. A. (1960). Issues in the Methodology of Sight-Reading Music. Moscow: APN RSFSR Publishing House. 44 p.
6. Shakhov, G. I. (2004). Playing by Ear, Sight-Reading, and Transposition. Moscow: Vlado. 224 p.
7. Teplov, B. M. (1947). Psychology of Musical Abilities. Moscow; Leningrad: APN RSFSR Publishing House. 335 p.
8. Uspensky, V. A., & Belyaev, V. M. (1928). Turkmen Music. Moscow: Music Sector of Gosizdat. 375 p.
9. Neuhaus, H. G. (1988). The Art of Piano Playing: Notes of a Teacher. Moscow: Muzyka. 240 p.
10. Belyaev, V. M. (1962). Essays on the History of Music of the Peoples of the USSR (Issue 1). Moscow: Muzgiz. 340 p.
11. Raaben, L. N. (1961). Instrumental Ensemble in Russian Music. Moscow: Muzgiz. 476 p.