

ЧТЕНИЕ С ЛИСТА И КОМПЛЕКС ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ НЕПОЛНОЦЕННОСТИ

Ивонина Людмила Фёдоровна

профессор

ФГБОУ ВО «Пермский государственный
институт культуры»

Аннотация: Автор рассматривает сложный комплекс умений, необходимых для чтения нот с листа, обосновывает связь уровня владения чтением с листа с профессиональным опытом исполнителя. Кажущееся неумение читать с листа часто снижает самооценку музыканта-профессионала, однако, по мнению автора, оценивать качество чтения с листа необходимо с объективной позиции научного подхода. Точность и полнота распознавания нотного текста в условиях сжатого времени имеет свои границы, что объективно обусловлено «нечитаемостью» некоторых текстовых конструкций.

Ключевые слова: чтение с листа, распознавание нотного текста, непрерывность игрового процесса, разбор музыкальных произведений, инструментальная педагогика.

SIGHT READING AND THE COMPLEX OF PROFESSIONAL INFERIORITY

Ivonina Lyudmila Fedorovna

Abstract: The author considers a complex set of skills necessary for reading sheet music, substantiating the relationship between the level of proficiency in sight reading and the professional experience of the performer. The apparent inability to sight-read often reduces the self-esteem of a professional musician; however, according to the author, it is necessary to evaluate the quality of sight reading objectively, using a scientific approach. The accuracy and completeness of the recognition of musical text in the restrained conditions of reading in real time has its limits, which is objectively due to the «unreadability» of some text structures.

Key words: sight reading, recognition of musical notation, continuity of playing, analysis of musical works, instrumental pedagogy.

Чтение с листа – вид исполнительской деятельности, который имеет свои задачи, требует специфической формы организации этой деятельности и выполняет свою функцию при определённых условиях.

Умение читать с листа, безусловно, является качественным показателем профессиональной компетентности, но в то же время является «достоинством, без которого можно обойтись» (так отозвался А. Шнабель о феномене абсолютного слуха [1 с. 149]).

Задача данной статьи, как нам представляется, в том, чтобы доказать следующее: умение читать с листа – это побочный продукт деятельности исполнителя, направленной на совершенствование искусства игры на инструменте.

Правильное понимание сущности чтения с листа, на наш взгляд, помогает избавиться от комплекса профессиональной неполноценности, который испытывают отдельные музыканты, сталкиваясь с естественными проблемами, возникающими при чтении незнакомого текста.

Для начала определимся с понятием «комплекса профессиональной неполноценности». Чтобы избежать выхода за рамки компетенции области исполнительского искусства, предлагаем остановиться на следующей формулировке: комплекс профессиональной неполноценности – это комплекс жизненных установок, в основе которого лежит неуверенность в своих знаниях и действиях.

По теории А. Адлера, чувство неполноценности обязательно связано со стремлением к превосходству: эти противоположные тенденции парадоксально дополняют друг друга. При этом, если существует комплекс неполноценности, то, по замечанию Адлера, слово «комплекс» в данном случае отражает обе тенденции в преувеличенных размерах [2].

Итак, преувеличение значимости умения читать с листа, на наш взгляд, приводит к развитию комплекса профессиональной неполноценности. Следовательно, необходимо понять, какое место занимает в жизни музыканта чтение с листа, и в какой мере можно и нужно тратить ценные ресурсы времени на развитие данного умения.

В годы нашей учёбы, думается, каждому приходилось слышать от педагога возмущённое замечание: «Ты опять читаешь с листа!» Или: «Ну, это всё читка с листа! Почему до сих пор не выучено?» То есть, чтение с листа «на публике» – это явно отрицательное явление. Профессионал должен так организовать своё время, чтобы приходиться к месту службы (в театр, в филармонию, в оркестр, на сцену, в класс) во всеоружии, подготовленным к исполнению.

С другой стороны, профессионал должен быть готов и к экстремальной ситуации замены другого исполнителя, и тогда, естественно, он должен уметь читать с листа.

Чтение нотного текста без предварительной подготовки (именно так многие определяют процесс чтения с листа) помогает в репетиционной обстановке ознакомиться с произведением, которое в ближайшем будущем предстоит исполнять. Д. Ф. Ойстрах, например, советовал до изучения музыкального произведения некоторое время его поиграть, чтобы в общих чертах ознакомиться с его сущностью. Но для того, чтобы исполнитель мог «поиграть», добавлял Ойстрах, он «должен уметь читать с листа» [3, с. 29].

Обычно мы знакомимся с сочинением «без свидетелей», один на один с нотным текстом, и тогда нас не так беспокоит наше «неумение» читать с листа. Именно поэтому А. Адлер и подчёркивает значимость социального контекста в возникновении комплекса неполноценности: мы сталкиваемся с трудностью в публичной обстановке. «В основном ошибки становятся заметны в напряженной или сложной ситуации. Фактически новая ситуация почти всегда вызывает трудности», – пишет Адлер [2]. И абсолютно очевидно, что чтение с листа – это всегда та самая «новая ситуация», и трудностей не возникает только тогда, когда текст не содержит ничего нового для исполнителя.

Если вам кажется, что вы неважно читаете с листа, значит у вас элементарно небольшой исполнительский опыт, вы мало играли данного композитора (или вообще не играли), у вас объективно низкая на данном этапе «начитанность» нотных текстов, а также недостаточная «насмотренность» (в буквальном смысле – достаточно мало видели нотных текстов подобного рода). И, как говорится, с возрастом это пройдёт.

Но если вы сыграли хотя бы одну сонату Моцарта или хотя бы один концерт Вьетана, то следующее произведение этих композиторов вы прочитаете с листа с большей лёгкостью, чем прежде, потому что вам будут знакомы какие-

то паттерны (музыкальные «узоры», аппликатурные схемы, образцы движений), с помощью которых вы гораздо легче «схватите» глазами и воспроизведёте новый для вас текст. (Неслучайно в музыкальных школах для чтения с листа предлагаются тексты более низкого уровня сложности, чем те, которые проходятся учеником в классе по специальности на данном этапе.)

Таким образом, вырисовывается вывод, обозначенный нами ранее: умение читать с листа – это побочный продукт нашей основной деятельности и во многом зависит от её содержания.

Модель Листа. В качестве «модели» профессионала, великолепно читающего с листа, мы обычно изучаем «портрет» Ф. Листа, созданный в записках Августы Буасье, приехавшей в Париж в декабре 1831 года и решившей «воспользоваться пребыванием в Париже для продолжения музыкального образования дочери» [4, с. 4]. По замечанию Н.П. Корыхаловой, благодаря которой записки Буасье стали доступны русскоязычному читателю, «Буасье желала поручить музыкальные занятия своей дочери только одному педагогу – двадцатилетнему Ф. Листу» [4, с. 4]. К седьмому уроку своей дочери Буасье поняла величайшую ценность общения с Листом («Этому молодому человеку, бесспорно, суждено далеко раздвинуть границы искусства... Или это – гений, который станет творцом, или я ничего не понимаю...» [4, с. 7]) и стала записывать «ход каждого урока, фиксируя впечатление, произведенное на нее игрой молодого виртуоза, добросовестно и подробно воспроизводя его указания и советы, приводя его высказывания о музыке» [4, с. 5].

Примерно через сто лет записки А. Буасье будут названы Б. Яворским «ценнейшим источником, позволяющим познакомиться с творческими установками молодого Листа» [5, с. 450] и будут изданы, заняв достойное место в ряду как музыковедческой, так и методической литературы.

Столь подробное описание истории возникновения источника нам необходимо для того, чтобы подчеркнуть: о гениальном умении Листа читать с листа (всегда поражает эта игра звучания слов, имеющих практически один вид написания и звучания в русском языке) мы знаем со слов А. Буасье, которая находилась под невероятным впечатлением от общения с гением. Мы не знаем, насколько точно играл Лист с листа, какие вольности он мог допускать при этом, учитывая его невероятную способность к созданию гениальных транскрипций. Возможно, он играл «близко к тексту» (даже не по причине сложности такового, что вряд ли было возможно для Листа-виртуоза, а просто

от привычной и лёгкой тяги к импровизации) и тем самым увеличивал степень воздействия на слушательницу (это всего лишь наша гипотеза). Неслучайно Буасье делает оговорку: «а ведь он никогда ни на одну ноту не ошибается, как я могла судить о том по своей собственной музыке» [6, с. 46], – она может точно судить о точности воспроизведения текста только по тому, как Лист исполняет её собственные сочинения (Буасье увлекалась композицией).

Записки Буасье действительно «дают драгоценные сведения об исполнительском искусстве Листа» [4, с. 9], в том числе дают возможность проанализировать его высказывания по поводу основ исполнительской техники и опыта чтения с листа.

На вопрос Буасье, как Лист научился читать с листа, он рассказал ей, что в детстве «в течение трех-четырёх лет его заставляли читать с листа по четыре часа в день» [6, с. 64]. Скорее всего, речь идёт об «обычном разборе музыки», если основываться на другом высказывании Листа: «занимаясь понемногу обычным разбором музыки, можно быстро научиться читать с листа все что угодно» [6, с. 42].

Немаловажно понимать связь между умением читать с листа и общим взглядом Листа на формирование техники. «Он считает, – пишет Буасье, – что следует свести все возможные пассажи к нескольким основным формулам, из которых вытекают все комбинации, какие только можно встретить; овладев ключом к ним, не только с лёгкостью справишься с ними, но и прочтёшь что угодно с листа [6, с. 46]. (Выше мы говорили о всевозможных паттернах, запоминаемых исполнителями по мере широкого знакомства с инструментальной литературой. Лист называет эти паттерны «формулами»).

Далее: «Он объяснил мне, что благодаря знанию гармонии и привычке разбирать много музыки с листа он научился справляться с пассажами в любой тональности и отлично читать с листа» [6, с. 34]. Подчеркнём: опять упоминается «разбор», а не «безостановочное» чтение текста, как обычно воспринимается чтение с листа современными музыкантами-практиками (и это справедливо). Кроме того, исходя из данной цитаты, чтению с листа помогает знание гармонии и, возможно, игра в различных тональностях (не важно, чего: упражнений, пьес, гамм).

Таким образом, «приучив глаз и руку ко всевозможным комбинациям», а также освоившись «на практике со всеми аккордами, модуляциями, гармоническими ходами, которыми вы ежедневно занимаетесь в виде аккордов,

октав и которые входят в экзерсисы», – благодаря всему этому, «можно быстро научиться читать с листа все что угодно» [6, с. 42].

Буасье невольно употребляет термин «разбор» в качестве синонима «чтению с листа»: «Ничего не останавливает его, он заранее знает всё, что может встретить в музыке; именно этим объясняется та невероятная легкость, с которой он разбирает или, вернее, в совершенстве исполняет любую музыку с листа» [6, с. 54].

Итак, мы видим, что в основе «методики Листа» лежит использование «формул», приобретённых отнюдь не в процессе «тренировки» умения читать с листа, а выработанных в ходе интенсивного расширения «фондов» знания музыки, знакомства с огромным репертуаром путём непосредственной практики – исполнения «руками» (не просто с помощью теоретического анализа, а именно в ходе игры).

При этом Буасье описывает «технику чтения», которую она отмечает у Листа: «он смотрит все строчки в целом, а ни в коем случае не такт за тактом», что, на наш взгляд, является не столько методом, сколько следствием умения схватывать «формулы» и выявлять их в тексте, получая, таким образом, возможность и время для предварительного просмотра последующих строк и даже страниц текста (здесь можно говорить о распределении внимания в процессе чтения с листа).

Анализ методики Листа через восприятие её «глазами А. Буасье», на наш взгляд, подтверждает гипотезу о том, что чтение с листа – побочный продукт интенсивного совершенствования исполнительского мастерства.

Понятие чтения с листа. Для более чёткого (и системного) представления о технике чтения с листа необходимо очертить рамки самого понятия: что мы понимаем под умением читать с листа (увы, здесь встречаются разночтения).

Из научных работ, посвящённых проблеме чтения с листа, на наш взгляд, необходимо выделить как наиболее значимые для исполнительской практики: методику развития навыка игры с листа (в первые годы обучения) Ф.Д. Брянской (1971) [7], методику чтения с листа В.Ю. Григорьева [8], диссертационные исследования Р.Ф. Сулейманова (1995) [9] и Т.И. Карачаровой (2007) [10].

Чтение с листа, по мнению Р.Ф. Сулейманова, – специфически музыкальный термин. Употребляя его, мы подразумеваем исполнение с листа музыкальных произведений [9, с. 3].

Согласно определению Т. И. Карачаровой, чтение нот с листа – «сложноорганизованное, интегративное умение, обеспечивающееся взаимодействием различных навыков и психофизиологических механизмов, составляющих единый функциональный ансамбль» [11, с. 1068].

В. Ю. Григорьев определяет чтение нот с листа как «развитое умение охватывать неизвестный нотный текст зрением и внутренним слухом и практически одновременно выразительно его исполнять в нужном темпе» [8, с. 239].

Чтение с листа, по Григорьеву, – это «сложная, интегрированная форма творческого мышления», подчиняющаяся некоторым специфическим закономерностям и нормам, ибо игровой процесс протекает в условиях недостатка информации и в сжатое время [8, с. 239].

Ф. Д. Брянская как будто избегает дать определение чтению с листа, поскольку выделяет два основных вида чтения нот с листа и определяет их отдельно. По мнению Брянской, различают два основных вида «исполнения по нотам незнакомого произведения» [7, с. 7]. – разбор (медленное проигрывание пьесы, допускающее остановки движения для более тщательного изучения текста) и чтение с листа (непрерывное исполнение незнакомого текста без предварительного, даже фрагментарного, проигрывания на инструменте).

Игра с листа, по мнению Брянской, требует в основном напряжённой синтезирующей деятельности, а в разборе преобладает аналитическое начало [7, с. 7].

Несмотря на то, что труд Ф. Д. Брянской посвящён начальному этапу обучения чтению нот, тем не менее, его автор, как будто, предопределила ход дальнейших исследований в рамках проблематики чтения с листа. Прежде всего это касается таких характеристик, как «непрерывность» и «ускоренное восприятие нотной графики», а именно «высокоразвитое умение мгновенно анализировать и синтезировать исполняемый текст, распознавая в нём знакомые, типичные элементы в их соотношении с новыми, индивидуальными, характерными для данного сочинения» [7, с. 11].

Структура и содержание процесса чтения с листа. Если наблюдать за попытками совсем юных исполнителей прочесть нотный текст, то мы увидим

примерно следующую последовательность действий: 1) смотрит в текст и определяет, какая обозначена нота (например, высчитывает линейки на нотном стане), 2) отыскивает ноту на инструменте, 3) играет ноту на инструменте.

Сам того, быть может, не зная, начинающий инструменталист иллюстрирует своими действиями этапы процесса чтения с листа, выделенные исследователями: первый этап – восприятие информации нотного текста, второй этап – переработка полученной информации и третий – двигательная (моторная) реализация результатов предыдущего мыслительного процесса [9, с. 10].

На первый взгляд, процедура довольно простая: вижу, анализирую, играю. Прослеживается естественная аналогия с восприятием текста при обычном чтении, где отмечают несколько уровней: лексический (распознавание слова), синтаксический (распознавание предложения) и смысловой [12, с. 51].

Но процесс чтения нот оказывается гораздо сложнее, потому что сам процесс распознавания – восприятие информации нотного текста – создаёт, пожалуй, основные сложности. На этом необходимо заострить наше внимание.

Чтение словесного текста, после того как оно освоено на определённом этапе ребёнком, постоянно подкрепляется практикой в повседневной жизни. В связи с этим задача распознавания слов в тексте «уходит из повестки» по мере установления навыка чтения (не будем говорить о закономерных затруднениях в прочтении сложных и незнакомых слов людьми любого возраста, хотя и в этом есть некоторая аналогия с чтением нот).

Чтение нот, особенно в детском возрасте, связано с ситуативностью, дискретностью осуществления данной деятельности, поэтому навык распознавания совершенствуется исключительно в условиях конкретно поставленной задачи (даже профессионалы не каждый день «практикуются» в чтении с листа). Именно поэтому начальный этап освоения чтения нот занимает довольно большой период времени (естественно, у каждого человека различный).

Напомним, Ф.Д. Брянская, различает два вида «исполнения по нотам незнакомого произведения» – разбор произведения и чтение с листа, и объективно, действительно, они сильно отличаются друг от друга.

Как отмечает Г. М. Цыпин, «прочитывают» (читают с листа) музыкальное произведение для того, чтобы получить целостное, обобщённое, во многом предварительное, представление о нём. Разбор – это тщательно

«детализированное изучение нотного текста, скрупулёзный и предельно внимательный его анализ». В первом случае стараются сыграть произведение в «настоящем» темпе, во втором – в медленном, чтобы можно было всё «заметить, выявить, разглядеть, как через увеличительное стекло» [13, с. 81].

Особенно разными данные процессы кажутся при их рассмотрении на различных этапах обучения: в младших классах решается задача элементарного чтения нот, а у профессионалов, владеющих техникой чтения нот на уровне автоматизма, возникают проблемы чтения с листа в условиях непрерывности процесса игры.

Парадокс в том, что при кажущемся различии исходных данных – и при элементарном разборе, и при профессиональном чтении с листа – проблема одна и та же: сложности распознавания нотного текста.

Напоминая о «формулах» Листа, с помощью которых можно без затруднений читать с листа, Брянская замечает, что для успешной реализации «запаса» формул требуется одно условие, относящееся к области восприятия нотной графики: «умение мгновенно (в значительной мере автоматически) анализировать и синтезировать исполняемый текст, распознавая в нём знакомые, типичные элементы в их соотношении с новыми, индивидуальными, характерными для данного сочинения» [7, с. 11].

Именно поэтому Брянская делает акцент на возможно более раннем развитии ускоренного восприятия нотной графики. Наилучшие результаты, по мнению Брянской, достигаются тогда, когда навык чтения с листа формируется с первых шагов обучения.

Развивая намеченную Ф.Д. Брянской проблему восприятия нотного текста, Р.Ф. Сулейманов проводит анализ психологических особенностей восприятия нотного текста как знаковой системы. Наиболее существенными для чтения нот с листа, по мнению Сулейманова, являются следующие формы восприятия: различение и опознание, т. е. соотнесение знака с эталоном, хранящимся в долговременной памяти. Длительность процесса восприятия зависит от сложности текста: чем сложнее нотный текст, тем длиннее процесс восприятия, и наоборот [9, с. 8].

Опираясь на исследования в области психологии, Сулейманов выделяет следующие свойства восприятия знаковой информации: целостность, осмысленность, избирательность, константность. Целостность восприятия при чтении с листа возникает в результате синтеза нотных знаков в мелодии,

гармонии и т. п. Осмысленность проявляется в том, что нотные знаки осмысливаются в общем в контексте содержания. Избирательность восприятия проявляется при чтении сложного нотного текста, где для упрощения процесса допускается пропуск деталей, которые не несут смысловой нагрузки. Константность восприятия связана с постоянством адекватного опознания нотного текста [9, с. 8].

Учитывая таким образом сложности восприятия нотной графики, процесс игры с листа, по теории Брянской, обеспечивается сложной последовательностью действий, в которой исследователь выделяет три группы: 1) действия, предваряющие игру с листа (определение характера, темпа ладотональности и размера; беглый просмотр текста); 2) зрительный охват и мысленная дешифровка ритмической и звуковысотной графики, «опознание» знакомых элементов, осознание его структурной логики; 3) реализация, «озвучивание» воспринимаемого текста [7, с. 8].

В. Ю. Григорьев в осуществлении процесса чтения с листа «видит» также три этапа. Первый этап – «внутреннего чтения» глазами – поддается развитию путем чтения нот без инструмента. Вторым этапом, «слитый с первым и развивающий его достижения» – выработка конкретной исполнительской программы; третий этап – непосредственно игровое воплощение этой программы в реальном звучании. По мнению Григорьева, первые два этапа протекают с опережением по времени. Д. Ойстрах говорил, что дистанция времени между восприятием текста и игрой достигает примерно 5-10 секунд (четыре такта), 20-30 секунд (строчка текста) [8, с. 240].

Эффект знакомости. С точки зрения психолингвистики, текст выражается набором информационных блоков воплощенных в систему языковых единиц [12, с. 49]. В нотном тексте также есть определённые информационные блоки единиц музыкального языка, и музыканты учат их распознавать не только на занятиях по теоретическим дисциплинам, но и на уроках по специальности: везде изучаются основные элементы музыкального текста. Постепенно, «выучивая» текст на инструменте, исполнитель-инструменталисты превращают его в другие информационные блоки: каждый элемент текста находит свою кинетическую мелодию [14, с. 82]: отдельные движения в двигательном действии объединяются в единое целое, что в психологии называют двигательной или кинетической мелодией [15, с. 416]. Таким образом, играющий запоминает не только *что* нужно сыграть, но и

как это сделать с помощью игровых движений. Здесь можно снова вспомнить «теорию основных формул» Листа, согласно которой все возможные пассажи можно свести к нескольким основным формулам, из которых вытекают все комбинации, и тогда что угодно можно прочесть с листа (об этом было сказано выше).

Эта теория настолько очевидна, что её повторяют практически все, кто анализирует процесс чтения с листа. Для того, чтобы «воспроизводить с легкостью» нотный текст, пишет Брянская, необходимо накопить в памяти достаточный запас «типовых оборотов» и их производных, усвоить наиболее употребительные аккордовые структуры, типичные модуляционные последования и т. п. [7, с. 11].

Чтение с листа, делает вывод Григорьев, можно рассматривать, в том числе, как навык «ознакомления с сочинением с использованием наигранных, автоматизированных комплексов, устоявшихся выразительных средств» [8, с. 239]. В значительной мере этот навык, по мнению Григорьева, выступает своеобразным критерием достигнутого уровня мастерства (что подтверждает нашу мысль об умении читать с листа как побочном продукте совершенствования искусства игры).

Григорьев приводит пример из жизни величайших скрипачей: буквально каждый день они знакомились с новыми произведениями: «На пюпитрах Д. Ойстраха, Л. Когана лежали пачки скрипичных нот. Ойстрах говорил, что с Д. Шостаковичем они переиграли “с листа” все скрипичные сонаты и концерты, ноты которых удалось достать» [8, с. 240].

В диссертационном исследовании Р.Ф. Сулейманова чтение с листа определяется как процесс, компоненты которого «характеризуются алгоритмической последовательностью, проявляющейся в поэтапном формировании умения чтения с листа» [9, с. 7]. На наш взгляд, речь идёт именно о поэтапном «присвоении» инструменталистом отдельных музыкально-смысловых элементов, выраженных в комплексах игровых движений, присущих тому или иному композитору, жанру, стилю.

Особую роль, на наш взгляд, играет аналогия с психологическим эффектом знакомости [16], выявленная Р.Ф. Сулеймановым. По мнению исследователя, применимо к восприятию нотного текста данный эффект заключается в том, что «конфигуративные признаки знакомых последовательностей нотных знаков, символов распознаются лучше, чем

признаки малознакомых последовательностей нотных знаков» [9, с. 9]. Кроме того, если ознакомлению с текстом «предшествует семантически связанный с ним материал», то восприятие этого нотного текста облегчается [там же].

Таким образом, успешность чтения с листа зависит от количества «знакомых элементов» в тексте, который выбран для проигрывания. При менее успешном прочтении текста с листа, следовательно, выявляются в качестве возможных причин две: 1) текст объективно сложен и не содержит «знакомых» типовых структур, 2) опыт исполнителя слишком мал, чтобы он мог ориентироваться на те или иные типичные для данного композитора элементы музыкальной ткани.

Установка на непрерывность игры. Т.И. Карачарова, как было сказано выше, развила в своих исследованиях, на наш взгляд, направление, связанное с непрерывностью процесса чтения с листа. Непрерывность игрового процесса, как справедливо отмечает Карачарова, является существенной особенностью игры с листа [11, с. 1068].

Именно непрерывность игрового процесса при чтении с листа создаёт экстремальную ситуацию. Безостановочность игры является довольно сильным стрессором, что увеличивает и без того напряжённую в психологическом отношении ситуацию.

«Немногие, к сожалению, оказываются в состоянии сыграть незнакомый материал без того, чтобы где-нибудь не остановиться, не поправиться, не нарушить тем самым закономерностей протекания музыки “во времени”», – отмечает Г.М. Цыпин. Однако, по его мнению, умение читать нотный текст безостановочно, «на одном дыхании», «не отвлекаясь на случайные игровые погрешности», достижимо и достигается специальной тренировкой. Для непрерывной игры, как считает Цыпин, необходимо: 1) уверенно владеть техникой игры на инструменте как таковой, 2) знать некоторые специальные приёмы, упрощающие и облегчающие чтение с листа [13, с. 90].

Для успешных практических действий при чтении с листа, по мнению Карачаровой, нужна конкретная, детализированная установка. В связи с этим исследователь предлагает ввести в методику чтения с листа специальную установку на непрерывность игрового процесса [11, с. 1070].

Отмечая целостность процесса игры с листа, Карачарова подчёркивает, что акт восприятия нотного текста идёт параллельно с озвучиванием музыкального произведения, следовательно, все операции, связанные

с узнаванием, осмыслением нотного текста, созданием художественного образа-цели и моторной программы, происходят почти одновременно, параллельно с их реализацией игровыми действиями [10, с. 15]. Именно поэтому, в отличие от других исследователей, Карачарова высказывает мнение о том, что, исходя из целостности процесса, можно сделать вывод о фактической неделимости процесса чтения с листа на отдельные этапы. В связи с этим, основой методики, по мнению Карачаровой, должна стать «преднамеренная активизация этого процесса с помощью специально разработанных приёмов» [10, с. 15].

Методика. Вопрос, почему «на протяжении почти двухвековой истории» инструментальной педагогики «так и не удалось создать четкой, стройной, всесторонне обоснованной теории чтения музыки с листа» [17, с. 148], остаётся открытым. Но практика неумолимо требует перехода от научных абстракций к реальной конкретике, и на сегодняшний день, по мнению многих исполнителей, наиболее «работающей» является методика, предложенная Г. М. Цыпиным.

Первое условие, обеспечивающих успешное чтение с листа, по мнению Цыпина, заключается «в мысленном опережении читающим того, что непосредственно играет им в данный момент» [17, с. 148].

Второе положение в методике Г. М. Цыпина – требование неотрывности взгляда от нотного текста. («Отрываясь глазами от нотных строчек, читающий, естественно, легко теряет тот фрагмент текста, который исполняется им в данный момент; теряет, частично или полностью, зрительно-слуховой контроль над музыкальным материалом») [17, с. 150].

Третье условие Цыпин формулирует следующим образом: «ориентироваться при игре по графическим абрисам нотной записи, по контурным очертаниям нотных структур»: схватывать общую конфигурацию мелодических рисунков, направленность их движения, «узнавая в тексте различные аккордовые стереотипы по их характерному внешнему облику» [17, с. 150]. (То есть мы снова выходим на действие «эффекта знакомости»).

Г.М. Цыпин советует также взять за правило фиксировать и отмечать для себя в новом нотном материале уже известные из прошлого опыта типовые элементы: гаммы, арпеджио разных видов, тремоло и т. д., поскольку «умение распознать в незнакомом знакомое, опереться при случае на стандартную инструментальную фигурацию» разгружает внимание, подсказывает выход из

аппликатурных затруднений, позволяет использовать опору на прочно автоматизированные последования пальцев [17, с. 150].

Концентрация внимания. В качестве основных психических процессов, лежащих в основе чтения с листа, В. Ю. Григорьев выделяет внимание. Именно концентрация внимания «позволяет максимально активизировать все умения исполнителя» [8, с. 239]. Григорьев отмечает, что исполнитель находится в обстановке раздвоенного внимания: происходит разделение внимания на «предслышание, предощущение движения и воспроизведение музыки» [8, с. 239].

На двойственную природу музыкального внимания указывает и М. С. Старчеус. Внимание исполнителя, сосредоточенность на исполнении, по мнению Старчеус, представляет собой парадоксальное состояние: с одной стороны, исполнение требует контроля внутренних представлений, организующих действия исполнителя, а с другой – предельного внимания к реальному звучанию. Развитие исполнительского внимания, по Старчеус, опирается на «неразрывность и многообразие форм связи звучания и внутреннего образа, совершенствование способности контролировать эту связь» [15, с. 241-242]. Кроме того, по мнению Старчеус, под воздействием личностных факторов изменяется избирательность внимания: внимание становится более точно направленным на детали и свойства вещей [15, с. 244].

Феномен организации музыкального внимания в аспекте психологии – отдельная тема для изучения, её невозможно даже кратко обрисовать в рамках статьи. В связи с этим имеет смысл остановиться на наиболее важных для понимания процесса чтения с листа моментах. В частности, на наш взгляд, большой интерес представляют некоторые выводы П.Я. Гальперина [18].

В основе взглядов на природу внимания, по мнению Гальперина, лежат два кардинальных факта: 1) внимание нигде не выступает как самостоятельный процесс, оно открывается как направленность, сторона или свойство деятельности; 2) внимание не имеет своего отдельного, специфического продукта; его результатом является улучшение всякой деятельности, к которой оно присоединяется [18, с. 535].

Гальперин приходит к выводу, что формирование умственных действий в конце концов приводит к образованию мысли, мысль же представляет собой двойное образование: мыслимое предметное содержание и собственно мышление о нём как психическое действие, обращённое на это содержание.

Анализ показал, пишет Гальперин, что «вторая часть этой диады есть не что иное, как внимание, и что это внутреннее внимание формируется из контроля за предметным содержанием действия» [18, с. 535].

С одной стороны, по Гальперину, сам процесс контроля не является вниманием, и сам требует актов внимания. С другой стороны, когда действие контроля превращается в умственное и сокращённое (что характерно для процесса чтения с листа – Л. И.), тогда действие контроля становится вниманием, новым конкретным процессом внимания. «Не всякий контроль есть внимание, но всякое внимание означает контроль», – заключает П. Я. Гальперин [там же].

Таким образом, используя выводы Гальперина, мы можем сказать: для чтения с листа необходима концентрация внимания, внимание должно быть произвольное, планомерное, выполняющее функцию контроля. Следовательно, можно сделать вывод о том, что во время чтения с листа внимание направлено на контроль за действиями, необходимыми для непрерывного процесса игры. То есть, исполнитель осуществляет, цитируем, «контроль за действием, выполняемый на основе заранее составленного плана, с помощью заранее установленного критерия и способа его применения» [18, с. 540].

Проблема читабельности нотных текстов. С середины XX века активизируются исследования читабельности текстов, исходя из оценок понимания, запоминания и пр. [19, с. 43].

В отечественной лингвистике используется ряд терминов, обозначающих характеристики текста, интерпретация которых, как правило, вызывает затруднения. К таким понятиям, в частности, относятся следующие: читабельность, сложность, трудность и, реже, понятность [20, с. 80].

Термин «читабельность» или «удобочитаемость» используется как характеристика текста, определяемая на основе количественных параметров (количество слов в предложении, количество знаков или слогов в слове и т.д.). Но для применения данного термина к оценке и характеристике нотных текстов более подходящим можно считать определение «читабельности» как «меры доступности для понимания» или как «измерение того, насколько читабелен текст, основанное на среднем уровне подготовки читателей, способных его прочесть и понять» [21]. Таким образом, по мнению исследователей, читабельность характеризует «либо текст, либо читателя, либо связь между подготовленностью читателя и текстом» [20, с. 81].

Понятие читабельности текста, следовательно, связано с показателями сложности текста. Как и в лингвистике, в музыкальной практике читабельность и сложность «являются факторами, влияющими на формирование умения читать» [22, с. 15].

Таким образом, понятие читабельности легко может характеризовать и нотные тексты, но в среде музыкантов-практиков можно услышать чаще другой вариант термина: текст может быть «читаемый» (с листа) и «нечитаемый».

Низкая читабельность нотного текста связана чаще всего с наличием в тексте элементов, которые при любой подготовленности исполнителя обязательно вызывают затруднения. Следствием затруднений могут быть либо вынужденная остановка, что в условиях непрерывности игры может привести к потере «местонахождения» в партитуре, либо к вынужденным пропускам сложного элемента.

Иногда причиной затруднения может быть действительный недостаток опыта исполнителя, читающего текст, но чаще всего трудности возникают, если исполнитель встречается с такими сложными элементами, которые не читаются по самой объективной причине: запись текста просто не рассчитана на исполнение без подготовки. То есть, в тексте могут содержаться элементы, требующие дополнительных мысленных действий, на которые в условиях непрерывности процесса исполнения просто нет времени. Примером такой «нечитаемости» могут быть последовательности звуков со случайными «двойными» диезами и бемолями. Как известно, при игре на многих инструментах они требуют энгармонической замены. Не менее сложно читаются ноты, расположенные на добавочных линейках: даже в режиме разбора текста исполнителю приходится элементарно считать их количество.

Плохо читаются длинные пассажи с непонятным (не обозначенным) количеством звуков, особенно если пассаж «растягивается» более, чем на одну долю, и заканчивается в середине следующей. Иногда бывают неверно соединены «рёбра» мелких длительностей, создающие своеобразную «дезинформацию» для исполнителя. Часто бывают «переносы» такта (деление) со строки на строку. Исполнитель воспринимает этот «полутакт» за целый, что сбивает его в игре.

К объективным сложностям текста можно отнести постоянное чередование малоупотребляемых размеров: что-нибудь вроде 7/16 или 11/4. Плохо читаются также все тексты с частой сменой размеров. Например, может

встречаться один «случайный» такт с «другим» размером. Этого достаточно для того, чтобы «сбить» играющего.

Нередко встречаются тексты, в которых паузы «разбивают» зрительно метрическую организацию мелодии. Даже «намётанный» глаз может с трудом отыскать необходимые для чтения с листа доли в такте. Идеальный образец «нечитаемого» в ритмическом отношении текста, на наш взгляд – знаменитая токката ре минор И. С. Баха, первые её два такта (рис. 1). (Нечитаемые, если представить, что кто-то не знает, как она звучит.)

2

ТОККАТА И ФУГА

Концертная обработка Л. Брассена
Редакция В. С. Белова *)

И. С. БАХ

Токката

Adagio

Ф-п.

The image shows a musical score for the first two measures of the Prelude in C minor by J.S. Bach. The score is for piano (Ф-п.) and is in 3/4 time. It features a complex rhythmic structure with many rests and syncopation. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings like 'ff'. The first measure has a 3/8 note followed by a 1/4 note, and the second measure has a 1/4 note followed by a 3/8 note. The piece is marked 'Adagio'.

Рис. 1. И.С. Бах. Токката ре минор

Перечень сложностей, которые превращают текст в «нечитабельный» можно продолжить. При этом каждый музыкант может назвать «свои» особенные трудности чтения, связанные со спецификой его инструмента.

В рамках данной статьи нам важно просто обозначить сам факт существования проблемы «нечитаемости» некоторых нотных текстов в экстремальной ситуации чтения с листа.

Чтение с листа и профессиональная самооценка. Обозначить проблему существования феномена «нечитаемых» текстов нам нужно было для того, чтобы показать необходимость объективного подхода при формировании профессиональной самооценки. Свойственные музыкантам перфекционизм и максимализм должны отступить перед существованием данного факта: если текст сложный и не читается, значит, он просто объективно не читается.

Безусловно, бывают тексты сложные, но читаемые. В этом случае, если исполнитель не справился с «читкой», причина может состоять в том, что данный инструменталист просто ни разу не сталкивался с текстами подобного рода. Что бы мы ни делали, всё, с чем мы ни разу не встречались, потребует от нас усилий «расшифровки». Неслучайно знаменита фраза С. Фейнберга: «Моторный аппарат пианиста почти полностью состоит из плодов прежних усилий». [23, с. 138]. Всё, чего не было в нашем опыте, потребует времени на осмысление.

Использовать чтение с листа в качестве «теста» на уровень профессионализма, на наш взгляд, крайне неверно. Во-первых, в условиях серьёзного конкурса среди претендентов на вакантное место и заинтересованности определённых лиц в тех или иных результатах на прослушиваниях могут иметь место случаи предоставления разным конкурсантам текстов разной сложности: с целью устранения конкурента ему могут предложить нечитаемый текст. Во-вторых, и это главное, умение читать с листа связано с профессиональным и жизненным опытом исполнителя, и восполнить пробелы практического опыта за краткий срок объективно невозможно. Музыка протекает во времени, и сыграть пять концертов за двадцать минут ещё не удавалось никому.

Умение читать с листа – ценнейшее качество исполнителя. Оно открывает, как пишет Г. М. Цыпин, наиболее благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой. «Перед музыкантом, регулярно практикующимся в чтении, нескончаемой и пёстрой вереницей проходят произведения различных авторов, художественных стилей, исторических эпох» [13, с. 83].

Чтение с листа, продолжает далее Цыпин, «формирует музыканта, интенсивно развивает его способности, его профессиональный интеллект» [13, с. 83].

Кроме того, по мнению Цыпина, «тренируются психические и нервно-физиологические механизмы», и «музыкант волей-неволей научается быстро думать, оперативно действовать» [13, с. 86].

Но как бы ни было полезно чтение с листа, оно неискоренимо связано с уровнем владения инструментом. (В. Ю. Григорьев не случайно делает вывод: хорошее чтение нот с листа однозначно свидетельствует о хорошем владении инструментом [8, с. 244-245]).

Каждый из нас, музыкантов, находится на той ступени мастерства, которая соответствует нашему хронологическому и профессиональному (количество лет обучения и интенсивности занятий на инструменте) возрасту, профессиональному стажу и направлению профессиональной деятельности. Все эти отличия определяют и наши возможности, в том числе способности к скорочтению нотного текста.

На более высокий уровень владения инструментом невозможно подняться ни за день, ни за месяц – это большой труд и системный процесс. Если нам что-то трудно, это значит, что поставленная задача превосходит наши возможности на сегодняшний день, и было бы неразумно оценивать нас как музыкантов только по уровню владения читкой с листа.

В сравнении с этим, каждый из музыкантов (разного возраста и опыта) может превосходно сыграть пьесу, которая ему по силам и отвечает его музыкальным предпочтениям, которая «выучена» настолько, чтобы ей можно было поделиться со слушателем.

Исходя из сказанного, необходимо, на наш взгляд, сделать важный вывод: искусство чтения с листа, как и любое другое искусство, – это инструмент для развития, а не для оценки профессионального уровня (тем более – для самооценки, ибо мы бываем к себе неоправданно требовательны).

Чтение с листа, как нам представляется, так же, как и чтение книг, не бывает ни успешным, ни слабым, оно необходимо для познания и размышления.

Что помогает? Отвечая на вопрос «Существует ли какой-нибудь практический метод, способствующий более беглому чтению с листа?», И. Гофман произносит крайне важную фразу: «Быстрота успеха зависит от уровня вашего общего музыкального образования, ибо чем оно шире, тем легче предугадать логическое продолжение начатой фразы» [24, с. 176].

Кроме уровня музыкального интеллекта, в числе факторов, от которых зависит успешность чтения с листа, выделяют: умение быстро воспринимать элементы и комплексы нотного текста; умение быстро анализировать, синтезировать нотный текст; умение предвосхищать развёртывание музыкального текста (забегать глазами впереди звучащего текста); умение ориентироваться в незнакомом тексте и т. д. [9, с. 10].

Дополнительно к изложенным нами выше методическим рекомендациям Г. М. Цыпина, необходимо, на наш взгляд, озвучить и несколько его дополнительных советов в кратком изложении.

1. При чтении сложных произведений «нет необходимости с пунктуальной тщательностью воспроизводить на клавиатуре каждый знак нотного текста». Г. М. Цыпин провозглашает принцип: «минимум нот – максимум музыки». Текстуальным сокращениям и облегчениям подлежат, по мнению Цыпина, фоновые гармонические звукообразования, в то время как «мелодические рисунки, равно как и басы, требуют к себе особо бережного отношения».

2. Усилия играющего при чтении музыки должны быть направлены в первую очередь на опознание структурно завершённых музыкальных мыслей. Только игра «по фразам», считает Цыпин, «способна сообщить процессу чтения осмысленность, внутреннюю логику и эмоциональную окраску».

3. Прежде чем читать музыку непосредственно за инструментом, следует по возможности ознакомиться с ней посредством мысленного прочтения. Мысленный просмотр и ознакомление с новым музыкальным материалом даёт возможность «сконцентрироваться на содержании музыки, её форме и строении, её интонационных, гармонических и ритмических свойствах»; «вслед за предварительным мысленным обзором произведения оно читается за инструментом значительно легче и точнее; заметно уменьшается число ошибок и игровых погрешностей, исполнение делается более свободным, уверенным, художественно убедительным» [17, с. 151-152].

В. Ю. Григорьев, к методике которого мы обращались выше, считает, что очень хорошо помогает развитию навыка чтения нот с листа игра в ансамбле. Групповые формы исполнения, как считает Григорьев, «снимают излишний психологический груз ответственности» [8, с. 244].

Кроме того, по мнению Григорьева, во многом навык чтения с листа аналогичен навыку импровизации: «те же автоматизированные структуры

воспроизведения внутренне услышанного, то же использование комплексных («блочных») принципов, та же ускользающая от осознания сущность процесса» [8, с. 241].

Выводы. При чтении с листа, необходимо это признать, основную роль играет «эффект знакомости»: чем больше исполнитель встречает в тексте знакомых «информационных блоков», тем легче идёт процесс распознавания текста, тем успешнее выглядит исполнение игаемого с листа сочинения.

Именно поэтому профессиональный опыт в целом (практический опыт изучения и исполнения сочинений композиторов различных эпох и стилей) помогает использовать при чтении с листа выработанные алгоритмы действий.

В связи с этим представляются не совсем корректными рекомендации выделять отдельное время для читки с листа, то есть, просто брать незнакомые сочинения и играть их с учётом выполнения задачи непрерывности исполнения. Более полезным, на наш взгляд, может быть другой вид чтения незнакомого нотного текста (по Брянской) – разбор. Осуществляя разбор незнакомых текстовых конструкций, мы таким образом пополняем запас «типовых оборотов», которые затем с лёгкостью распознаём в новом для нас тексте.

Быть может, следует пробовать занятия в следующем режиме: сначала прочитать произведение с листа, затем проанализировать ошибки – эпизоды, которые не удалось прочесть «сходу», далее осуществить именно «разбор» сочинения, затем повторить чтение того же текста, стараясь исправить ошибки. Таким образом, совершенствование чтения с листа будет проходить именно с помощью чтения с листа. Возможно, это и имел в виду И. Гофман, когда произносил свой знаменитый ответ на вопрос «Существует ли какой-нибудь практический метод, способствующий более беглому чтению с листа?». Гофман, как известно, афористично заметил: «Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать» [24, с. 176].

Кроме того, «...начать учиться, а в итоге и научиться читать музыку с листа никогда не поздно», – считает Г. М. Цыпин [13, с. 87].

Список литературы

1. Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!». – Москва: Классика-XXI, 1999. – 332 с.
2. Адлер А. Наука жить. [Пер. с английского: Е. Антонова, Ю. Гиматова]. – Санкт-Петербург; Москва; Минск: Питер, 2021. – 240 с. (Мастера психологии).

3. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением: Метод. очерк: Москва: Музгиз, 1953. – 96 с.

4. Корыхалова Н. П. Вступительная статья к изданию: Буасье А. Уроки Листа; [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Н. П. Корыхаловой]. – Ленинград: Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1964. – 67 с.; – Санкт-Петербург: Композитор, 2013. – 73 с. С. 3-16.

5. Б. Яворский: [Сборник]: [В 2 т.] Т. 1: Статьи, воспоминания, переписка / Ред.-сост. И. С. Рабинович; Общ. ред. Д. Шостаковича; – Москва: Сов. композитор, 1972. – 711 с.

6. Буасье А. Уроки Листа; [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Н. П. Корыхаловой]. – Ленинград: Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1964. – 67 с.; – Санкт-Петербург: Композитор, 2013. – 73 с.

7. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 68 с.

8. Григорьев В. Ю. Чтение нот с листа // Методика обучения игре на скрипке. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 256 с.

9. Сулейманов Р. Ф. Психологические особенности чтения с листа музыкальных произведений музыкантами-инструменталистами: автореферат дис. ... канд. психологических наук: 19.00.07. – Санкт-Петербург, 1995. – 23 с.

10. Карачарова Т.И. Обучение игре с листа на основе активизации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2007. – 26 с.

11. Карачарова Т.И. Установка на непрерывность игрового процесса как важнейшее условие технологического этапа обучения чтению нот с листа / Т.И. Карачарова // Гуманитарная наука в изменяющейся России: состояние и перспективы развития: Материалы VIII Региональной научно-практической конференции РГНФ. – Курск: Курский государственный университет, 2006. – С. 1068-1072.

12. Щербакова М.В. Психолингвистический аспект восприятия текста // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2017. – № 1(201). – С. 49-52.

13. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительское искусство: Теория и практика / [Г. М. Цыпин]. Спб.: Алетейя, 2001. – 318 с.

14. Лурия А.Р. Основы нейропсихологии: учебное пособие. – 8-е изд., стер. – Москва: Академия, 2013. – 380 с.
15. Старчеус М.С. Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – 640 с.
16. Белопольский В.И., Каптелинин В.Н. Зрительное опознание слов: роль частотности и грамматической преднастройки // Психологический журнал. - 1988. – № 5.
17. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – Москва: Просвещение, 1984. – 176 с.
18. Гальперин П.Я. К проблеме внимания // Психология внимания: хрестоматия / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Москва: АСТ: Астрель, 2008. – 700 с. С. 534-541.
19. Тарасов Д.А. Исследования читабельности текстов // Зрение и чтение: монография. – Екатеринбург: УрФУ, 2015. – 76 с.
20. Кисельников А.С. К проблеме характеристик текста: читабельность, понятность, сложность, трудность / А. С. Кисельников // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 11-2(53). – С. 79-84.
21. Ребер А.С. Оксфордский толковый словарь по психологии. 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/487/word/chitabelnost>
22. Гизатулина Д.Ю. Проблема читабельности текста и её изучение в языкознании // Вестник науки. – 2020. – Т. 4, № 5(26). – С. 13-18.
23. Фейнберг С.Е. Мастерство пианиста. [Вступ. статья Л. Фейнберга, В. Натансона]. – Москва: Музыка, 1978. – 207 с.
24. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. Редакция, вступительная статья и примечания Г. М. Когана. Государственное музыкальное издательство. Москва, 1961. – 222 с.