

Воспринимать  
на себе  
сущность  
в методическом  
детстве!  
Петров  
и другие  
методики

Н.И.

Московский государственный университет  
культуры и искусств

**Н.И. Степанов**  
**Методика обучения игре**  
**на народных инструментах**

**Учебное пособие**

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 053000 «Народное художественное творчество»*

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом  
Московского государственного университета культуры и искусств

Рецензенты:

**А.Н. Малюков**, доктор педагогических наук, профессор МПГУ,  
**А.В. Шевель**, кандидат философских наук, профессор МГУКИ

**Степанов Н.И.** Методика обучения игре на народных инструментах: Учебное пособие. – М.: МГУКИ, 2005. – 174 с.

Предлагаемое вниманию читателей – студентов и преподавателей – учебное пособие раскрывает некоторые проблемные вопросы музыкально-исполнительского мастерства при обучении игре на народных инструментах. Данная методика опирается на психофизические закономерности, которые применительно к обучению музыкально-исполнительскому искусству на народных инструментах дают возможность успешно решать многие проблемы, в том числе проблемы виртуозной игры, быстрого выучивания музыкальных произведений наизусть, а также успешно решать многие противоречивые вопросы повышения музыкально-исполнительского мастерства.

© Степанов Н.И., 2005.  
© МГУКИ, 2005.

## ВВЕДЕНИЕ

Успехи в музыкально-исполнительском творчестве в большинстве случаев зависят от умения играющего качественно контролировать свою игру. Основная причина неэффективности игровых действий – в отсутствии надлежащего самоконтроля. И причина здесь чаще всего субъективная. Это и неправильная работа внимания исполнителя, и нарушение или незнание объективных закономерностей в самоуправлении движениями, и отклонения в логике организации умственных действий исполнителя, и неадекватность и несвоевременность самооценки результата действий, что связано с эмоциональным компонентом, влияющим также на мотивацию обучения и еще многое другое.

Данное пособие посвящено этим наиболее сложным и малоизученным проблемам музыкально-инструментальной педагогики. Правильно (в соответствии с выявленными объективными закономерностями) организованные умственные действия обеспечат эффективный самоконтроль во время звукоизвлечения – что явится одним из залогов успеха в этой сложнейшей области музыкального искусства.

Такой самоконтроль уже во время первоначального знакомства с музыкальным произведением может *во много раз сократить время выучивания его на память*. А его выразительное концертное исполнение – этот своеобразный итог работы над произведением – при эффективном самоконтроле станет творческим и эмоционально насыщенным, а сам играющий откроет для себя массу новых ощущений и впечатлений, ранее им не замечаемых.

Основой успеха в решении большинства музыкально-исполнительских задач является и умение самостоятельно работать, совершенствуя свое мастерство в соответствии с объективными психофизическими процессами, на которые играющий будет опираться при самоконтроле своей игры, а также для своевременной оценки результатов этой игры.

Данное умение предполагает, что обучение игре на баяне, аккордеоне, домре, гитаре или балалайке – это обучение учащихся эффективному самоуправлению всеми своими действиями в момент звукоизвлечения. А развитие у них на этой основе специфического музыкально-исполнительского мышления, памяти, слуха, чувства высоты звука и музыкального ритма будет обусловлено на-

2  
личием у играющего таких качеств, как экономичность, активность и чувствительность, обеспечивающих сознание наиболее точной тактильной информацией.

В силу природных характеристик пальцы при движениях обладают вышеперечисленными качествами лишь при одном способе звукоизвлечения. Этот же способ звукоизвлечения имеет все предпосылки превращать движения пальцев, берущих клавиши-звуки, в «действия-переживания», т. е. действия, насыщенные музыкальными эмоциями играющего, что является главной целью и сутью музыкального исполнительства.

Надеемся, что предлагаемый материал по отдельным темам «методики обучения игре на народных инструментах» после внимательного изучения и усвоения станет не только средством решения отдельных вопросов музыкально-исполнительского мастерства.

В последовательном психолого-педагогическом формировании необходимых навыков, основанных на «взятии», со всеми присущими ему содержательными компонентами – умственными действиями (анализом, оценкой, корректировкой представлений) можно усмотреть и логику формирования всей структуры данного вида искусства, и выстроить продиктованную ею логику обучения игре на народных музыкальных инструментах.

В природе человека есть четыре основных вида движений рук: удары, нажимы, толчки и захваты, но из них лишь один вид движений имеет все необходимые для продуктивной работы качества – это захваты, т. е. те движения, которыми мы берем различные предметы.

Сегодня мы еще часто встречаемся с различного рода недостатками: «зжатостью» игрового аппарата, лишними движениями корпусом, головой, мешающими игре, целесообразному контакту с инструментом. Все это отрицательно сказывается не только на игре, но и на развитии музыкальных способностей личности, в частности памяти.

Нарушение координации никак не способствует развитию, например, двигательной памяти, что, в свою очередь, отражается самым непосредственным образом на выучивании произведений наизусть, потому что при этом не формируются должным образом необходимые двигательные представления, которые должны будут координировать игровые движения. (Тем самым нарушается одна

из главных закономерностей управления движениями-действиями: «Координация движений и представление – одно и то же».)

2  
Эффективно контролировать и управлять движениями при наличии таких недостатков невозможно.

Следует сказать, что в большинстве случаев интерес к занятиям музыкой обеспечивается и поддерживается успешностью этих занятий. В связи с этим возникло предположение, что во многих случаях именно отсутствие ощущения успеха тормозит продвижение учащегося по пути профессионального роста. В связи с этим даже наличие сильной музыкальной одаренности не гарантирует успешность музыкально-инструментального обучения.

Наоборот, было замечено, что как раз большая музыкальная чуткость способствовала тому, что внимание такого учащегося в большей степени сосредотачивается на слушании своей игры (на конечном результате своих действий) и вызванных этим собственных музыкальных переживаниях.

2  
Это приводило к тому, что нарушалась еще одна психофизическая закономерность. Как известно, «внимание внутреннее – тормозит внешнее (и наоборот)», и игнорирование ее лишает играющего возможности должным образом контролировать свои движения и действия в процессе звукоизвлечения. Из-за этого у него возникали многочисленные технические ошибки и недостатки (лишние движения, «зжатия» рук, нарушения координации игровых движений и др.), потому что при игре все внимание было сосредоточено не на внутренних двигательных-слуховых представлениях, координирующих все игровые процессы, а на вслушивании в звучание, т. е. внешнее.

Правильное формирование представлений необходимо для эффективной координации игры – это значит, следование всем уже известным психофизическим закономерностям, что позволит на практике избежать и проблем с долгим выучиванием музыкальных произведений наизусть, с «зжатостью», «забалтыванием» и невыразительностью игры, а в теории снять известные противоречия, например, связанные с самоконтролем музыкально-исполнительских действий или соотношением субъективного и объективного в игре, влияющих на ее эмоциональность и индивидуальное своеобразие.

## Раздел I.

### Современные методы обучения игре на народных инструментах. Закономерности организации и управления музыкально-исполнительскими действиями

Сложный путь развития исполнительского искусства различных музыкально-исполнительских специальностей породил многочисленные методические школы, пытавшиеся тем или другим путем решать вопросы повышения исполнительского мастерства на основе достижения целесообразности действий.

Зачастую интуитивно найденные исполнительские приемы и способы работы, давшие более высокую результативность игры при их использовании, представлялись их авторам единственно возможными в сложном и многогранном исполнительском искусстве. Эти школы утверждали массу положений, которые в силу недостаточного уровня научного познания противоречили, довольно часто, обнаруженным позднее психофизиологическим закономерностям двигательных процессов человека. Например, в XVIII веке преобладающей была тенденция механистического подхода в решении вопросов технического развития, носившая отпечаток современного им состояния научного мышления той эпохи. Об этом свидетельствует даже название, например, "Метод пальцевой механики" (Ж. Ф. Рамо). Автор утверждал, что процесс "движения пальцев при игре можно свести к простой механике".

Однако уже в то время поиски более совершенной методики обучения игре рождали примеры иного подхода к этому. Например, в методическом руководстве "Опыт об истинном искусстве игры на клавире" Ф. Э. Бах (1753-1762 гг. издания) пишет: "...исполнители, избравшие своей специальностью быстроту игры и точность попадания, только этими свойствами и обладают; их пальцы повергают глаза в изумление, но душе слушателя, способного чувствовать, такие исполнители не говорят ничего... Нельзя играть, как дрессированная птица – исполнение должно идти из души."

Однако все возраставшее увлечение виртуозностью игры снова привело к проблеме соотношения *технического* и *художественного* элемента в игре. Опять возникла тенденция превращения обучения игре на музыкальном инструменте в чисто механический процесс. Результатом этого являлись многочисленные системы упражнений, которые, по мнению авторов, должны были способство-

вать развитию двигательной техники с помощью механических аппаратов – "хиропласта" (И.Б. Ложье, 1816), "рукостава" (Ф.Калькбреннер), "дактилиона" (А.Герц) и др.

Организация игровых движений *таким* способом свидетельствовала об интенсивных поисках в области фортепианной педагогики того времени.

Значительным шагом в развитии искусства игры на музыкальном инструменте явилось "Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности" И.Н. Гуммеля (1828).

Автор данного руководства эмпирическим путем нашел способы совершенствования исполнительского мастерства, не противоречащие открытым гораздо позже психофизиологическим закономерностям двигательных процессов. Он пишет, что достичь совершенства игры "...можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев, вплоть до самых их *кончиков*..." (выделено нами. – Н.С.). Если исполнитель приобретает это тончайшее внутреннее ощущение и ему станут доступными все виды туше, это не только начинает оказывать воздействие на его слух, но через него постепенно влияет и на чувство, которое становится чище и тоньше" (цит. по: Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. С.123). (Сравним: "...решающий момент в фортепианной игре это *прикосновение кончика* пальца к клавишам и та реальная звуковая картина, попросту говоря, – музыка, которая при этом получается" и "хорошее ощущение клавиатуры схоже с ощущением, когда держишь в руках прекрасную вещь – греческую статуэтку или что-нибудь подобное".) Это высказывание принадлежит представителю фортепианной педагогики XX века Г. Г. Нейгаузу, доказывающее актуальность вопросов, связанных с развитием *осязания* игрового аппарата с целью расширения не только исполнительских возможностей его, но и *познавательно-исследовательских* (цит. по: А. Запорожец).

Оба высказывания свидетельствуют о том значении, которое имеет чувствительность игрового аппарата при игре на музыкальном инструменте, о влиянии ее на эстетику музыкально-исполнительского искусства, рост уровня музыкального мышления исполнителя. Они подтверждают возможность такого управления игровыми движениями, которую дало бы играющему осознание, обеспечивающее выполнение условий целесообразности игровых



движений и действий. Однако как раз этот вопрос остается до сих пор камнем преткновения не только пианистов, но и скрипачей и виолончелистов (О. Шульпяков, Б. Талалай и др.), а также баянистов (Б.М. Егоров, Ф. Р. Липс, Н. А. Давыдов, Ю. Цагарелли и др.).

Возникали многочисленные методики обучения игре на музыкальных инструментах, раскрывавшие отдельные стороны этого процесса. Продолжались поиски "философского камня" исполнительского искусства. Так, Ф. Лист предлагал свести различные виды фортепианной техники к фундаментальным формулам – «приемам-ключам», которые открыли бы путь к овладению всевозможными техническими трудностями, встречающимися в музыкальных произведениях.

Важный вклад в развитие фортепианной педагогики внес один из крупнейших педагогов своего времени Т. Лешетицкий (1830 - 1915). Его подход к решению вопросов исполнительского мастерства заключался в сосредоточенной умственной работе, связанной с анализом возникавших трудностей при немногочисленных повторных проигрываниях сложных мест в музыкальных произведениях. Это придавало самостоятельность и уверенность игре его ученикам, которая возникала у них благодаря тому, что каждый из них во всякий момент знал, что он делает своими руками.

Развитию процесса обучения игре на музыкальном инструменте через формирование навыков самостоятельной работы над произведением посвящено и методическое руководство крупного немецкого виртуоза А. Гензельта (1814-1889): "На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведений" (1869).

Этот вид работы наиболее совместим с целеустремленностью и сознательностью. Самостоятельная работа над музыкальным произведением предполагала, что всем игровым действиям исполнителя должны быть присущи целенаправленность и осмысленность, наличие критериев правильности игровых действий, помогающих играющему находить нужные технические приемы.

Однако к концу XIX - началу XX в. музыкальная педагогика уже становилась на иной, более сложный путь в понимании управления процессом обучения игре на музыкальном инструменте (хотя

обучение игре на нем – это всегда путь достижения прежде всего музыкальной целесообразности игровых действий и движений).

Представители этого направления считали основой музыкально-художественного творчества движение процесса по принципу "подсознательное - через сознательное" (выражение К. Станиславского). Например, в вышедшей в 1899 г. брошюре М. Курбатова "Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано" говорится о том, что естественным является стремление обучающего «...проанализировать и объяснить другим фортепианные приемы... Однако дело чрезвычайно затрудняется тем обстоятельством, что художественными приемами следует пользоваться бессознательно, добываясь правильных движений при помощи слуха: стоит только обратить внимание на движение руки, и сейчас же это движение становится деланным, преднамеренным" (с. 52,53).

Подобного взгляда придерживался и Ф. Штейнгаузен, писавший в 1905 г. о том, что "художник бессознательно выискивает самые лучшие и целесообразные движения, чтобы с их помощью воплотить идеал, парящий перед его внутренним оком" (цит. по: Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974. С.4).

Такой подход к техническому развитию музыканта-инструменталиста чрезвычайно удлинил путь к целесообразным игровым движениям и действиям, так как в психофизическом плане это был путь проб и ошибок, хотя он и способствовал интенсификации развития слуховой сферы исполнителя. Этот путь до сих пор является популярным среди педагогов-практиков, очевидно из-за того, что слуховой компонент музыкально-исполнительского процесса является ведущим и определяющим в музыкальном творчестве, несмотря на то, что реализация слуховых представлений полностью зависит от качества игровых движений и эффективности управления ими.

Однако вопросы управления (точнее, самоуправления с помощью эффективного самоконтроля) играющим своими движениями при игре на инструменте в тот период были еще далеки от своего разрешения. Более того, принцип "бессознательно – к идеалу" надолго увел музыкальную педагогику в область стихийности в процессе управления игровыми действиями и движениями. Этот принцип не разрешал противоречия между художественной и технической стороной процесса игры, а наоборот, усугублял его, ос-

тавляя вне поля зрения играющего сознательную корректировку им своих игровых движений (технического) с целью получения лучшего звукового (художественного) результата.

Известный в музыкально-исполнительской деятельности как "слуховой", этот принцип уводил процессы управления играющим своими движениями и действиями при игре на музыкальном инструменте почти исключительно в область психическую. Делавшиеся попытки (Фр. Штейнгаузеном) разрешить противоречие между художественной и технической сторонами в музыкально-исполнительской деятельности, т.е. между *психическим* и *физическим* (идеальным и материальным), не могли быть разрешены, несмотря на некоторый прогресс в понимании этих процессов, в силу недостаточной изученности роли и места "бессознательного" в процессах "приспособительного поведения человека (различных корреляций движений и действий при обучении игре), особенно на "этапах развертывания автоматизированного действия" (Басин Ф. Проблема бессознательного. М.: Медицина, 1968. С. 369-385). Этими действиями в музыкально-исполнительской практике являются многочисленные, освоенные ранее путем многократных повторений игровые движения и действия исполнителя.

Лишь обращение музыкантов-педагогов к исследованиям в области психофизиологии движений человека могло бы разрешить в какой-то мере продолжавшийся в музыкально-исполнительском творчестве извечный спор между "слуховым" и "двигательным" методами обучения игре на музыкальном инструменте.

Вопросы обучения игровым движениям и действиям в музыкально-исполнительской деятельности, являясь в значительной степени вопросами умственной деятельности, могли быть объяснены в большей мере, прежде всего, через анализ особенностей мыслительной деятельности на основе результатов исследований в области «общей теории формирования умственных действий» (Гальперин П. Я. Психология мышления и учение о поэтапном формировании умственных действий // Исследования мышления в советской психологии. М.: Наука, 1966).

С помощью этой теории убедительно раскрываются особенности протекания процесса управления игровыми действиями при "слуховом" методе. Отличительной чертой этого метода является то, что он выстраивается на "неполной ориентировочной основе" и характеризуется тем, что "...формирование действий, представле-

ний и понятий в этих условиях происходит главным образом на основе контроля по конечному результату (в нашем случае звуку. — Н.С.), а это, как известно, не обеспечивает выделения только необходимых элементов и, тем более, выделения действительных условий их соотношения с операциями". При этом "ученик... далеко не всегда может избежать лишних операций, если они только не слишком замедляют и затрудняют основной процесс (у музыкантов — лишние игровые движения и вязкость в игре. — Н.С.), еще менее научается он понимать, почему чего-то не следует делать и почему эффективно то, что он делает" (невозможность адекватной самооценки игровых движений и действий в этих условиях очевидна. — Н.С.). "...Подлинные условия действия остаются при этом в значительной мере скрытыми. Поэтому результаты действия постоянно колеблются (постоянная неуверенность в себе играющего. — Н.С.). Действие очень неустойчиво к изменению условий обстановки и состояний субъекта и, естественно, очень ограничено в переносе на новые задания. Индивидуальные различия, за которыми скрываются и стихийно возникшие умения ориентироваться в обстоятельствах, проявляются с большей силой в количественных показателях действия" (многократность повторений при выучивании, "зубрежка", длительность разыгрывания перед выступлением. — Н.С.).

Однако, несмотря на возможность объяснения многих вопросов музыкальной педагогики с позиций психологии, кибернетики, общей педагогики, до сих пор продолжают противоречивые поиски якобы лучших методов обучения игре на музыкальном инструменте. Как теперь ясно, во многом искусственные противоречия между слуховой сферой и двигательной не позволяют выработать единой теоретической концепции исполнительского мастерства, что приводит к противоречивости и методических рекомендаций, даваемых авторами многих работ, посвященных вопросам обучения игре на музыкальных инструментах. Например, известный советский педагог-музыкант Г. Коган пишет, чему необходимо научить ученика прежде всего: "Только одному, но самому существенному, тому, что направляет эту работу и определяет ее результат. Этот направляющий и определяющий всю приспособительную, всю техническую работу фактор есть *слух*, слух непрерывно напряженный и предельно изощренный, различающий тончайшие оттенки звучания, сосредоточенное вслушивание во все время работы.

Не делать ни одного движения, не брать ни одной ноты «мимо» слуха, вне требовательнейшего «слухового» контроля – вот основное правило, от соблюдения которого зависит успех в технической работе исполнителя".

И в то же время здесь же звучит прямо противоположное: "...надо воспитывать в исполнителе не только умение слушать, но и умение, когда надо (во время исполнения) что-то (? - Н. С.) как бы не слушать (?! - Н. С.), пожертвовать какими-либо частностями ради главного..." (Коган Г. О работе музыканта-педагога // Вопросы музыкальной педагогики / Под ред. Натансона. М.; 1979. Вып. 1. С.80-81).

Развитие музыкальной педагогики привело к пониманию противоречивости и недостаточности эмпирического подхода к музыкальному обучению. Становление рациональной исполнительской техники требовало поиска таких приемов и способов управления ее формированием, которые бы соответствовали *современному* научному уровню понимания психофизических закономерностей.

Большой вклад в объяснение анатомической и физиологической сторон двигательных процессов внесли ряд крупнейших физиологов: И.М. Сеченов, И. П. Павлов, Н. А. Бернштейн, П. К. Анохин, В. Л. Зинченко, А. В. Запорожец, Ф. Штейнгаузен, С. Клецов и др.

Однако с точки зрения музыкальной педагогики результаты их исследований большей частью пока не нашли своей интерпретации в музыкально-исполнительском творчестве. Те немногие моменты исследований физиологов и психологов, нашедшие применение в музыкальной педагогике, не позволили решить один из главных вопросов в обучении игре на музыкальном инструменте – вопрос управления игровыми движениями и действиями с точки зрения их *целесообразности*. Тесно связанный с *самоуправлением* движениями-действиями, этот вопрос так и не был решен ни представителями «слухового» метода самоконтроля, ни «двигательного».

Процесс игры на музыкальном инструменте в этом смысле пока не получил ни своего должного теоретического объяснения, ни практического решения.

Каждый играющий решал его интуитивно, и возникающая постоянно необходимость самооценки и осознания учащимся своих игровых действий не привела к значительным теоретическим

обобщениям, поставившим эту проблему в один ряд с такой проблемой, как проблема развития музыкального слуха, памяти, мышления, которые, как оказалось, также зависят от этого.

В то же время последние научные достижения, раскрывающие природу целесообразности движений и действий человека, подни-  
мают на новый уровень понимание процесса игры на музыкальном инструменте.

Специфика музыкального обучения, точнее, обучения игре на музыкальном инструменте, заключается отчасти в том, что двигательная сфера во многом определяет уровень музыкального мышления, так как формирование слуходвигательных представлений зависит во многом от закрепления их в процессе игры ("хочу то – что могу").

Конечно, музыкально-слуховые представления – это ведущий компонент музыкально-исполнительского процесса, но необходимо помнить, что он осуществляется посредством психофизических действий и лишь учет закономерностей этих действий и включенных в них движений поможет обеспечить эффективность этого процесса. Эти закономерности в достаточно полной мере изложены в работах П. К. Анохина (об акцепторе действия), П.А. Бернштейна (модель потребного будущего), А. Запорожца (коррекция двигательных реакций сопоставлением с образом).

Принципиальной для музыкальной педагогики стала мысль о недостаточности лишь слуховых представлений для управления игрой на музыкальном инструменте, высказанная О. Ф. Шульпяковым. Он пишет: "Утверждение о том, что форма движения определяется характером звукового представления, не находит подкрепления со стороны современной психофизиологии".

Согласно последней: «...целевая настройка рабочих приемов и их двигательный состав не могут быть приведены в адекватное равновесие автоматически" (Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. С.80).

В связи с этим возникает необходимость в формировании такого механизма самоуправления игровым процессом при обучении игре на музыкальном инструменте, который позволял бы учащемуся анализировать и оценивать как полученный звуковой результат, так и игровые движения, позволившие этот результат получить. Такое самоуправление учебной деятельностью, ведущее объективно к *целесообразности* движений-действий – *первой* из закономер-

стей, имеющих определяющее значение для успешной музыкально-исполнительской деятельности – делает необходимыми постоянный самоанализ и самооценку учащимся результата этих движений-действий.

И делать это всегда: как на всех этапах обучения, так и на различных стадиях работы над произведением: а) при получении информации об извлечении звука, делающей возможной постановку цели движения действия; б) при выборе двигательных средств достижения этой цели; в) в момент реализации этой цели, когда процесс звукоизвлечения превращается в «действие-переживание».

Выполнение условий целесообразности – это важнейшая закономерность, от соблюдения которой зависит успешность обучения музыкально-исполнительскому искусству.

**Вторая** закономерность, которую необходимо рассмотреть, связана с особенностями *координации* звукоизвлекающих движений по различным физическим параметрам.

«Координация и представление одно и то же», – утверждает Д. Джексон. (Нейропсихология. МГУ, 1984). Исчерпывающие двигательные представления дают максимально эффективную координацию. Наполнить же представления могут опять-таки активные хорошо ощущаемые и осознанные при игре пальцы (особенно в области звуковысотной точности и выразительной артикуляции). И еще при одном обязательном условии – они должны быть предельно экономичными, чтобы не исказить формирующиеся на основе двигательных ощущений представления, которые затем будут координировать игру.

В связи с этим уместно вести речь о роли, которую выполняют пальцы на разных этапах музыкально-исполнительской работы. Ведь они и источники информации, и носители выразительной артикуляции в процессе звукоизвлечения, и средство передачи в извлеченном звуке музыкальных эмоций играющего.

Чтобы стать источником максимально точной тактильной информации, на основе которой и формируются необходимые представления, звукоизвлекающие движения должны быть в *физическом* отношении самыми экономичными, без лишних физических затрат и напряжений, но, тем не менее, продуктивными в художественном плане. Такое движение должно с максимальной экономичностью и точностью выполнять реально значимую работу, связанную с раскрытием музыкального содержания произведения.

Подобное движение осуществляет ногтевая фаланга каждого пальца, двигаясь в направлении ладони, как при взятии различных предметов или орудий труда, захватывая и удерживая то, что берется. Основным достоинством такого движения пальца является не только то, что оно самое экономичное, но и то, что при нем ногтевая фаланга максимально активизируется, а подушечка пальца приобретает наивысшую осознанность. Это идеальное в физическом плане движение, которое имеется в природе человека. Возникает оно лишь при осмысленном «*взятии*» всего, что доступно взятию, в том числе и клавиш-звуков.

В *психическом* плане движение должно быть наиболее послушным проявлениям воли и многообразным намерениям и желаниям человека.

В процессе выполняемых музыкантом музыкально-исполнительских действий оно может подвергаться значительным трансформациям и, тем не менее, оставаться *осознаваемым, контролируемым и управляемым*, чтобы выразить его намерения и выполнить все его творческие задачи. Для такого уровня характерно то, что в игре нет чрезмерных физических затрат, излишних напряжений и особенно неадекватной и несвоевременной информации о результатах приложенных пальцами усилий, утечек внимания на несущественное. Ибо такие преувеличения способны исказить все необходимые слуходвигательные представления, которые, в свою очередь, нарушат координацию всех звукоизвлекающих движений пальцев.

При этом и оценка полученного результата движения станет адекватной, так как осуществится точно в момент его получения, от чего критерии будут точными и всеобъемлющими. Такие движения подушечек пальцев способствуют тому, что между мозгом и периферией устанавливается устойчивая обратная связь, и информация об осуществляемых действиях получается мозгом вовремя, в соответствии с объективно присущей таким процессам логике и последовательности.

То есть это означает, что все процессы самоконтроля встроены в механизм осуществления действий и являются его неотъемлемой частью, и что без них само взятие клавиш-звуков лишилось бы логики и смысла.

Например, *цель* действия определена недостаточно четко. Это значит, что и все движения-действия будут также неточными и да-

же хаотичными, поскольку организовываться и координироваться они должны в соответствии с представляемой целью, которая из-за чрезмерных усилий искажается (недостаточно точно проявлена) уже в самом процессе осуществления и с помощью этой самой цели. Она (цель) должна представляться как будущий *результат* действия, что и будет способствовать координации и регулированию всех происходящих по пути к ней процессов. Здесь сама представленная цель – *главный и единственно точный* критерий оценки полученного результата, достигнутой цели. То есть в основе достижения высокого уровня профессиональной деятельности лежит, прежде всего, самоорганизация.

Здесь уместно привести высказывание академика П. Анохина: «Для понимания функций аппарата акцептора действия (механизма самоуправления действиями. – Н. С.) важно понимать, что механизм его формирования является универсальным. Он имеет место в нервной системе всюду там, где сложившаяся функциональная система обеспечивает выход на периферию командных процессов и происходит получение какого-либо приспособительного эффекта.

Несомненно, в его состав входят не только афферентные признаки *конечных результатов*, которые отражают цель данного поведенческого акта, но и все промежуточные этапы в совершении поведенческого акта, расположенные по дороге к достижению цели.

И здесь также несоответствие какого-либо промежуточного результата и его обратной афферентации с *уже сформировавшимся* акцептором действия ведет к исправлению этой неточности или ошибки. Фактически именно этот механизм делает наши действия и все поведение в целом гармоничным и *целесообразным* (выделено нами. – Н. С.). (П. Анохин. Кибернетика и интегративная деятельность мозга // Вопросы психологии, 1966. № 3. С. 16.).

Сегодня можно с уверенностью утверждать, что из всех видов человеческих движений – ударов, толчков, нажимов и захватов лишь последние, т. е. «взятия», всегда выстраиваются в соответствии с данным порядком.

При «взятии» мы всегда имеем перед собой цель, предполагая *взять именно то и так, то есть представляя действовать определенным образом*. (В полном соответствии с высказанной А. Запорожцем мыслью о том, что «...целесообразные движения регули-

руются не жестким (заранее готовым) паттерном (шаблоном), а *образом действия* (выделено нами. – Н. С.), который сам является *постоянно становящейся* структурой». (Запорожец А. Восприятие, мышление, действие. Т.1. С.122)

Как известно, «взятие» всегда предполагает момент *присвоения результата* движений (в том числе и игровых). То есть эти движения сопровождаются умственными операциями, придающими им осмысленность, целенаправленность и в конечном счете *целесообразность* со всеми ее условиями. Результат оценивается и как бы «присваивается» сознанием («берется» им /?/), становясь достоянием мышления исполнителя, а затем и оперативно используется им в музыкально-исполнительском процессе.

*Поэтому «взятие» – это понятие методологического значения, включающее в себя комплекс не только физических движений, но и массу мыслительных операций. Оно не допускает действия без решения вопросов как «взять» клавишу-звук и когда. В этом его огромное значение, так как, позволяя самим своим действием ответить на эти вопросы, оно тем самым сразу же решает вопрос целесообразности и наибольшей эффективности звукоизвлекающих движений.* Как сказал Р. Декарт: «Определите значение слова, и вы избавите мир от половины его заблуждений».

В музыкально-исполнительской деятельности «взятие» клавиши-звука «нежно», «осторожно» или «энергично», «бодро», сопровождаемое адекватными этому психическими, интеллектуальными и эмоциональными процессами, становится высокохудожественным музыкально-эстетическим действием, активно влияющим на восприятие игры слушателями. Именно пробуждение необходимых эмоций и ассоциаций и является главным результатом музыкального исполнения. Взятием же звука-клавиши, например, «осторожно» мы способны оказать такое целенаправленное воздействие на слушателя. *Осознаваемым взятием клавиши-звука мы констатируем, что музыкальное решение – как и когда взять – исполнителем принято и связано оно, прежде всего, с содержательной и выразительной стороной этого взятия, а не ограничено лишь прикосновением подушечки пальца к клавише любым способом (толканием, нажимом или ударом).*

Это очень важный момент и он всегда связан с созданием новой звуковой реальности, результат которой сразу же присваивает-

ся сознанием, превращаясь в некое личное достояние играющего. Об этом можно говорить даже в том случае, когда звукоизвлечение опосредовано, например, медиатором или смычком — момент «присвоения» происходит с учетом изменения двигательных ощущений. Звук берется как бы кончиком медиатора, и дифференциация усилий происходит соответствующим образом и осмысливается («присваивается») с учетом его физических параметров и возможностей. А. Запорожец пишет: «В связи с этим у высококвалифицированных работников возникает неоднократно описывавшееся в психологической литературе переживание смещения чувствительности руки на управляемое ею орудие, когда, например, хирург ощущает кончиком ланцета особенности разрезаемых тканей или опытный плотник чувствует лезвием топора сопротивление обтесываемого дерева» (Запорожец А. Избр. Т.2. Развитие произвольных движений. С.62)

Многие ошибки в игровых действиях и двигательные проблемы возникают там и тогда, когда движение уже осуществляется, а решения о том, как достичь нужного результата, еще нет. В данном случае это движение осуществляется на полном автоматизме, из-за чего оно почти не координируется и не оценивается, а значит и не артикулируется, отрицательно сказываясь и на выразительности.

Третья закономерность связана с действием внимания и в методологическом отношении она постулируется следующим образом: «Внешнее и внутреннее внимание тормозят друг друга... Без внутреннего внимания невозможно моделирование будущего действия и его последствий, оно является необходимым условием развития сознания и самосознания. Умение думать и обдуманно действовать связано с развитием внутреннего внимания» (Общ. психология // Под ред. В. Богословского. М., 1973).

Здесь уместно говорить, прежде всего, об эмоциональной составляющей музыкально-исполнительского действия. Следует сказать, что это самый сложный момент. Это специфическая область любого действия, в том числе и психофизического, и она ближе всего связана с такими качествами человека, как его воля и характер. Эти свойства личности трудно воспитать и сформировать. Они являются генетическими и поэтому должны быть активизированы (может быть, и опосредованными действиями), но, тем не менее, давать предсказуемый результат, что способны сделать лишь захватывающие движения, которые всегда сопровождаются концентра-

цией внимания на том, что берется, как берется и когда. (Действия происходят в полном соответствии также с условиями целесообразности.)

Без соответствующей организации внимания не возникнет состояние эмоциональной оценки результата действий, что сведет музыкально-исполнительский процесс к рассудочным психофизическим действиям-движениям, не способным в принципе раскрыть содержание исполняемых произведений, их музыкальные образы.

Передать возникшие под влиянием музыкальных представлений эмоции направленного характера — это наисложнейший уровень организации музыкально-исполнительских движений и трудно предсказуемый уровень управления всеми умственными процессами, сопровождающими эти движения и в целом присущими человеку. Здесь особую роль играет внимание, так как оно обуславливает то, какими закономерностями человек организует свои действия, на каких принципах формирует свои представления и какая конечная цель должна быть достигнута в результате действия каждого этого представления.

### Несколько слов о необходимости создания теоретической модели музыкально-исполнительского процесса

До сих пор о теоретической (идеальной) модели музыкально-исполнительского процесса речи не было в силу устойчивого мнения большинства педагогов-музыкантов о том, что в музыкально-исполнительской деятельности все зависит от степени проявления тех или иных субъективных качеств. Считается, что к вершинам исполнительского мастерства каждый приходит в силу особенностей своей личности, специфики своего таланта.

Отчасти все эти факторы играют свою (довольно активную) роль в процессе становления личности музыканта-исполнителя. Удачное сочетание тех или иных свойств характера действительно приводило отдельных музыкантов к значительным творческим успехам. В то же время многие музыканты, обладавшие хорошими музыкальными задатками, не смогли раскрыть свой талант в силу некоторых причин в достаточной мере. В том числе и причин объективных.

Процесс объективизации развития и становления личности музыканта-исполнителя происходит в тот момент, когда в него во-

влекаются два активных участника – учитель и ученик. Задачи, решаемые ими, разные. И это приводит к возникновению самых различных противоречий. Одному из них – учителю – необходимо свои музыкально-исполнительские действия теоретически обобщить, обосновать и затем донести простым и понятным способом другому – ученику. Он же (ученик), в свою очередь, должен усвоить это применительно к своему «я» и соответствующим образом организовать свои действия на инструменте, получив ожидаемый учителем результат.

Естественно, что на этом пути происходит масса искажений в понимании даже простейших рекомендаций по поводу решения тех или иных музыкально-исполнительских задач. В связи с этим возникает вопрос о том, нет ли в этом творческом процессе таких объективных моментов, которые вызывали бы однозначную трактовку всех указаний и рекомендаций педагога? Ведь лишь на такой (объективной) основе стало бы возможным формирование такой модели музыканта-исполнителя, движение к которой можно было бы осуществлять с любого уровня и это движение было бы в одном (восходящем) направлении, без тупиков и заблуждений. Такая объективная основа (идеальная) сделала бы закономерными и объяснимыми все промежуточные результаты на этом пути и обусловила бы устойчивый, последовательный и ритмичный рост исполнительского мастерства каждого обучающегося, а обучающего обеспечила бы необходимым набором объективных критериев в оценке этого роста.

Для такого подхода к обучению музыкально-исполнительскому искусству и необходимо сформулировать главные признаки такой (идеальной) модели личности музыканта-исполнителя, которые облегчили бы формирование необходимых свойств. Это гарантировало бы получение этих свойств независимо от степени развитости тех или иных субъективных качеств личности обучающегося. К таким свойствам мы бы прежде всего отнесли следующие:

- 1) развитие у обучаемого мышления, способного ставить перед собой конкретную музыкально-исполнительскую цель;
- 2) умение организовать эффективные умственные действия и физические движения для достижения этой цели;
- 3) умение адекватно оценивать полученный результат своих действий;

4) умение превратить игровое звукоизвлекающее движение в действие-переживание».

Тем самым будут решены следующие музыкально-исполнительские проблемы:

- 1) самоуправления всеми психофизическими действиями членом ансамбля;
- 2) выполнение условий психофизической целесообразности движений;
- 3) музыкальной памяти и музыкального мышления, способствующих быстрому выучиванию произведений наизусть;
- 4) передачи играющим своего эмоционального отношения к каждому извлекаемому им музыкальному звуку.

Решение этих проблем должно привести к тому, что музыкально-исполнительское действие и его контроль не вызовут никаких противоречий, наоборот, будут стимулировать и усиливать мотивацию к музыкально-исполнительской деятельности. Получение в этом случае *всегда предсказуемого* результата будет способствовать развитию желания повторить, а то и улучшить полученный результат.

Одна из сложнейших проблем музыкального исполнительства – *проблема самоконтроля*, возникающая с каждым извлекаемым звуком, становится здесь элементом, связывающим воедино решение всех вышеназванных проблемных вопросов. И успешное разрешение многих противоречий на этом пути будет зависеть также от того, насколько унифицированы и сближены те умственные и физические действия, которые лежат в основе организации каждого игрового движения.

Эффективное управление процессом игры невозможно, если каждое игровое движение будет отличаться способом звукоизвлечения (ударом, нажимом, толканием) и для организации которых потребуется каждый раз изменение не только формы этого движения, но и структуры умственных действий (представления движения, способов восприятия результатов этих движений и т.д.).

Такой самоконтроль приведет к хаосу и неопределенности, что сильно затормозит все умственные процессы, развитие музыкальной памяти и мышления.

Это выглядит так, как если бы играющий думал в момент исполнения об одном, делал – другое, а контролировал – третье, ни о чем конкретно не беспокоясь и не фиксируя должным образом сво-



его внимания. Естественно, успеха от такого рода действий не следует ожидать, а тем более прогнозировать их результат.

*Нельзя, например, успешно решать проблему запоминания музыкального произведения вне решения вопроса о том, что именно необходимо запоминать – игровое движение или звучание.*

*Нельзя заниматься организацией звукоизвлекающих движений, а контролировать лишь звук.*

*Нельзя, чтобы воображение было направлено лишь на звучащий музыкальный образ, а вне внимания оставался образ игрового движения, от которого полностью зависит реализация его.*

*Нельзя, чтобы эмоции играющего во время исполнения произведения отражали психическое состояние его, а не музыкальный образ.*

Для играющего крайне важно сохранить цельность своих намерений представлением образа действия, чтобы затем безупречно воплотить их в музыкально-исполнительских движениях, обеспечив проявление личностных качеств учащегося-музыканта. Не пытаться расчленять его сознание хаотичным решением то одних, то других задач: в одном такте – художественных, в другом – технических, в третьем – эмоциональных и т.д.

Сделаем небольшой сравнительный анализ различных способов звукоизвлечения, в основе которых «удары», «нажимы» или «толчки», с точки зрения их управляемости.

И в первую очередь рассмотрим способ звукоизвлечения, наиболее распространенный среди баянистов (аккордеонистов) и основанный на ударе пальцем по клавишам. (Струнники-народники могут сопоставлением и анализом происходящих в сознании процессов в момент ударов или нажимов струн прийти к весьма необычным для себя выводам.)

Необходимое обострение чувствительности подушечек пальцев рук, от которых зависит синхронность движений пальцев обеих рук, а соответственно и чистота и выразительность игры, может быть достигнуто, как уже доказано, лишь осязающими (А. Запорожец – до 95,6%) движениями, что равно «взятию». Если пальцы левой руки будут лишь давить на струны и лады, то их чувствительность будет чрезвычайно низкой и малоощутимой и почти не осознаваемой. Отсюда многочисленные «киксы», так как управлять плохо ощущаемыми пальцами становится невозможным. *Парадокс в том, что для обострения этой самой чувствительности играю-*

*щий стремится еще сильнее давить на струны, что лишь усугубляет ситуацию.* Добиться же этого (обострения осязаемости подушечек) можно втягиванием кончиков вовнутрь, к ладони, чтобы возник эффект осязания (а равно «взятия»). При этом будет достаточно лишь попытки мгновенно втянуть (или как бы «схватить»), а в спокойных эпизодах «взять» – удерживая, после чего осязание станет максимальным. (Сама природа руки дает такую возможность, так как она уже удерживает гриф и остается лишь перехватывать подушечками пальцев лады в соответствии с текстом.) Естественно, это потребует внимания, но и даст значительно более предсказуемый результат, восстановив синхронность в движениях пальцев, а с ним и чистоту игры.

Особенно же следует избегать «шлепающих» движений пальцев левой руки (например, мизинца, который вместо того, чтобы устремляться к нужному ладу-звуку и *выхватывать* его, тыкает в этот лад или ударяет по нему). При таких движениях ни о какой выразительной артикуляции вообще не может идти речь, так как ногтевая фаланга остается пассивной, а чувствительность подушечки чрезвычайно низкой, что разрушит ансамбль рук, синхронность их движений, и возникнут многочисленные провалы звучания, т. н. «киксы».

Но вернемся к «ударам», «нажимам» и «толчкам».

В абсолютном большинстве методических работ педагогов-баянистов наиболее часто предлагаемый способ звукоизвлечения – это удар. Однако природа образования звука на баяне (аккордеоне) такова, что этот способ может каждым играющим трактоваться субъективно, так как объективный механизм управления этим движением (его силой, амплитудой, скоростью и т.д.) в виде реально полученного звука из-за наличия меха почти не действуют.

Ни сила удара, ни амплитуда замаха непосредственно почти не сказываются на качестве звучания баяна. Можно ударить по клавише сильнее или слабее, но при одинаковом ведении меха звук будет тоже одинаковым (Б. Егоров).

То же самое можно сказать и об амплитуде замаха пальца перед ударом. При одинаковой силе и скорости ведения меха звук остается одинаковым при любой амплитуде замаха, поэтому изменение силы удара или амплитуды замаха не дают ощутимого эффекта в отношении художественной выразительности звучания. В такой ситуации выбор силы и амплитуды замаха перед ударом всецело



зависит от темперамента играющего, а не от динамики появляющегося в результате этого движения звука, способной стать критерием правильной игры.

В физиологическом плане удар – это движение почти не управляемое в момент получения результата. Палец как бы сталкивается с клавишей и учащемуся трудно оценить результат, так как *начало* этого движения от его *завершения* отстоит слишком далеко. (Наиболее активная фаза такого движения – момент замаха – не совпадает с получением и оценкой результата (В. С. Фарфель).)

Негативные последствия такой слабой зависимости характера звука от силы удара, амплитуды замаха оказались весьма значительными для развития исполнительства на баяне (аккордеоне).

В первую очередь нарушения возникли на пути энергетической целесообразности игровых усилий, которые трудно регулировать через удар. Ведь для того, чтобы ударить по клавише, нужно вначале сделать замах. Это активное движение, но не менее активное и следующее за ним, при котором палец устремляется к клавише. Конечным же результатом этих движений, которые учащийся должен оценить, является звук, возникший при столкновении пальца с клавишей.

Именно такой долгий путь от начального импульса игрового движения до столкновения пальца с клавишей и его остановка чрезвычайно затрудняют *самооценку результата* этого движения. От начала движения (вверх) до столкновения пальца с клавишей протекает цепочка сложных, порой взаимоисключающих движений (сначала активно – вверх, затем столь же активно – вниз и т. д.).

Сам же звуковой результат, по сути, непредсказуемый, так как последние мгновения кончик пальца летит к клавише по инерции и не управляется играющим ни по *силе*, ни по *скорости*, ни по *времени*. (Вспомним условия *целесообразности*: здесь они явно не выполняются.)

Для такого пальцевого движения (махового) характерным является более интенсивное движение его в третьем суставе, при *пассивной* (а равно и не ощущаемой) ногтевой фаланге и подушечке пальца. Это затрудняет *самооценку* появившегося звукового результата, который непредсказуемым остается не только по качеству, но и по времени.

Из-за пассивности кончика пальца невозможным становится также и обострение ощущений в момент контакта пальца с клави-

шей. Ощущение этого момента означает многое для управления игровыми движениями, так как позволит и *предугадать* результат движения, и *своевременно оценить* реально полученный.

При наличии в двигательном процессе, основанном на ударах, значительного числа неуправляемых (инерционных, маховых) движений учащемуся становится трудно сосредоточить внимание на самом моменте контакта пальца с клавишей, а равно – на моменте появления звука.

В результате такого состояния процессов управления игровыми движениями у учащегося не формируются четкие двигательно-слуховые представления. Вследствие этого становится затруднительной координация движений и возникает вязкость в игре, не развивается моторная память и, как итог, его музыкальное мышление и воображение тоже не развиваются. В целом же невозможным становится сам дальнейший рост исполнительского мастерства учащихся-музыкантов.

Не способствует *обострению осязаемости* (до возможных и так необходимых для эффективного управления движениями и умственными действиями 95,6 %) игрового аппарата и другой вид движений пальцев, часто употребляемый в игре, так называемый **нажим**. (Такое обострение крайне необходимо для формирования представлений, влияющих на успешность обучения и рост мастерства.)

Это движение не поддается объективизации, так как ни изменение силы нажима, ни участие в нем крупных частей руки непосредственно на качестве звука не отражаются. Из-за этого не возникает субъективного ощущения необходимости корректировки его с точки зрения рациональности вплоть до момента, пока не обнаружится «зажатость» руки, а также нарушится координация пальцевых движений в связи с прогибами их в ногтевых суставах, что существенно затормозит дальнейшее развитие мастерства учащегося-инструменталиста. То же самое наблюдается, например, у виолончелистов из-за неконтролируемого давления пальцев на гриф (Б. И. Талалай).

При «нажиге» наблюдается пассивность кончиков пальцев, чувствительность которых в этом случае не обостряется, а, наоборот, притупляется. И так как трактовка этого способа каждым играющим зависит от субъективных факторов и не может быть об-ективирована изменением характера звука через изменение силы

нажима или напряженности в той или иной части руки, то это приводит к тому, что учащийся перестает обращать внимание на возникающие ощущения. А, как известно, именно они и позволяют осознать, а затем управлять и координировать движения. (Справедливым будет заметить, что лишь однажды в методической литературе для баяна мелькнула рекомендация играть способом, позволяющим активизировать ногтевую фалангу и, тем самым, избавиться от прогибов, нарушающих координацию.)

Рекомендовалось движение кончика пальца сделать скользящим с ряда на ряд, т.е. основанным на втягивании кончика пальца вовнутрь, как бы «взятии» клавиши-звука в ладонь. При этом происходила активизация кончиков (подушечек) пальцев и действительно исчезали прогибы их в ногтевых суставах.

Однако эта рекомендация никак не повлияла на общую картину обучения игре на баяне, оставшись лишь отдельным эпизодом на фоне обозначенных уже способов звукоизвлечения на баяне и аккордеоне. Автором этой рекомендации был известный педагог-баянист П. А. Гвоздев (Баян и баянисты // СК. М., 1970).

«Нажим» довольно близко стоит к движениям, которыми мы берем что-либо. Однако для «взятия» или «хватания» клавиш-звуков характерно то, что взять их можно лишь кончиками пальцев, втянув их в ладонь. При «нажиге» же кончик пальца остается пассивным, вдавливаясь в клавишу (гриф) весом пальца или руки. (Что, образно говоря, выглядит так, как если бы мы ниткой толкали иголку, ожидая при этом еще и точности, которой здесь не может быть изначально.)

Это не делает кончик пальца более осязаемым или активным, что крайне необходимо и для формирования двигательных представлений, а затем и для управления характером пальцевых движений и для оценки получаемого результата.

Таким образом и при таком способе извлечения звука возникают значительные отклонения от естественного хода двигательных процессов, и учащиеся вынуждены осваивать движения, которыми управлять чрезвычайно трудно, так как без ясных двигательных ощущений не формируются критерии их качества. А отсутствие однозначно понимаемой зависимости качества звука от качества движения делает невозможным формирование у них навыков самоуправления игрой и адекватной самооценки всех музыкально-исполнительских действий.

В связи с этим задача объективизации управления игровыми движениями-действиями при «нажимах» останется огромной музыкально-исполнительской проблемой, а многие противоречия между «художественным» и «техническим» останутся неразрешимыми.

Третий вид движений – толчок – осуществляется также без предварительного замаха и отличается от «нажима» лишь большей скоростью движения пальца или кисти, поэтому все сказанное относительно «нажима» действительно и по отношению к «толчку». И если альтернативным движением по отношению к «нажиму» является спокойное (от медленного темпа до умеренного) взятие подушечкой пальца клавиши-звука, то по отношению к «толчку» таким движением является быстрое выхватывание ее при исполнении произведений в быстрых темпах.

При «толчке» в движение почти всегда включается вся рука, и его трудно дифференцировать по усилиям при остающемся пассивным кончике пальца – наиболее чувствительной и гибкой в управлении части пальца, вся рука может быть очень активной, но на звуке это едва отражается. Такая картина наблюдается почти повсеместно, что свидетельствует об объективном характере данного явления.

*И лишь «взятие» или «выхватывание» осуществляется как раз кончиком пальца, обостряя максимально его чувствительность, что позволяет, ощущая его, управлять им и артикулировать и тем самым добиваться высокого качества звука и в средних, и быстрых темпах.*

Но самое главное различие между «взятием» и другими движениями («ударом», «нажимом» и «толчком») в том, что основные психофизические закономерности – целесообразность, координация и особенности действия внимания – соблюдаются лишь при «взятии». При «толчке» же, «нажиге» и «ударе» необходимое ощущение подушечек пальцев из-за пассивности кончиков теряется. Тем самым источник достоверной тактильной информации для формирования представлений отсутствует. Притупляется их осязание, из-за чего искажаются двигательные ощущения и, как следствие, резко ухудшается и формирование главного компонента механизма координации движений: двигательных представлений. В результате нарушается их взаимосвязь и единство со слуховыми.

Это и делает при ударе, толчке и нажиме невозможным управление движениями пальцев по силе, скорости, времени, порядку и местоположению, а в музыкальном отношении – динамике, темпу, ритму, штрихам, так как становится невозможной их оценка и корректировка по всем этим параметрам.

*Невозможной становится и их превращение в «действие-переживание», полностью связанное с наисущественнейшим признаком музыкальной содержательности игры личностными эмоциями исполнителя, придающим индивидуальность и своеобразие исполнению.*

Мы подошли к мысли о том, что музыкально-исполнительские действия играющего – их организация, контроль, оценка – должны полностью отражать уровень развития его мышления, памяти, воображения и эмоций. Эти действия не должны быть разделены непреодолимым барьером, разрушающим единую структуру умственных процессов. Они должны опираться на единый способ организации движений в любой стадии работы над произведением, обеспечив тем самым максимальную управляемость.

Каждое музыкально-исполнительское действие – это комплексное решение музыкально-художественных задач на основе достигнутого на данный момент уровня развития мышления, качества памяти, силы и глубины эмоций, степени организации игрового аппарата, его подконтрольности.

Каким же должно быть средство, чтобы решить столь многочисленные музыкально-исполнительские задачи, причем в момент осуществления каждого действия-движения? И насколько универсальным и всеобъемлющим оно должно быть?

Одно ясно, найдя такое средство, мы вплотную приблизимся и к созданию *теоретической модели, характеризующей в наибольшей степени личность музыканта-исполнителя*. Такая личность способна будет наиболее эффективно контролировать все свои игровые действия, идеально их организовывать, избавив себя от затруднений как психофизических, так и эмоциональных, демонстрируя непринужденность и естественность в своих музыкально-исполнительских действиях умением донести свои музыкальные намерения до слушателя, показывая высокий интеллектуальный уровень игры.

Природа подарила нам такое идеальное средство. Однако мы в силу исторической обусловленности наших знаний до сих пор не решаемся отказаться от отдельных достижений на пути формирования тех или иных качеств личности музыканта-исполнителя с помощью разных средств в пользу одного, но *универсального*, способного обеспечить играющего всем необходимым арсеналом для проявления вышеперечисленных качеств его личности.

Мы неоднократно убеждались в том, что если в основе музыкально-исполнительского действия будет движение пальцев, которыми мы берем различные предметы, то все наши действия обретают целенаправленность, целесообразность, художественную выразительность, эмоциональную определенность и яркость, а главное, *предсказуемость результата* игрового движения.

Это средство идеально подходит к решению не только перечисленных задач, но и задач, связанных с психолого-педагогическими проблемами формирования личности музыканта-исполнителя.

Это происходит в силу того, что само это движение не может быть сознательно организовано никаким иным образом, кроме как *представлением* самого этого будущего результата («координация и представление это одно и то же» (Д. Джексон)).

При этом процессы организации, самоконтроля и оценки полученного результата инициируются самим «взятием-хватанием». Ведь взятие любого предмета предполагает представление берущим как самого предмета, так и тех усилий, которые необходимы для этого. Такое представление организует эти движения также по форме, местоположению и порядку, обуславливая их точность и безошибочность.

В музыкальном исполнительстве мы вместо того или иного предмета представляем клавишу-звук со всеми его динамическими и иными характеристиками, получая тот идеальный способ звукоизвлечения, который максимально сблизит процессы самоуправления, организации, контроля такого игрового движения.

Такой способ дает нам возможность также превратить игровое движение в «действие-переживание», что решит многие иные проблемы, в том числе проблему эмоциональной выразительности игры наряду с психофизической целесообразностью. (Внимательный читатель без излишних доказательств может обнаружить, что сознательное «взятие» звука (клавиши) с тем или иным эмоциональным

отношением к нему – «нежно» или «гневно» – позволит объединить созидание с контролем, физическое с психическим, устраняя тем самым «зазор» между «хочу» и «могу».) Об этом пишут такие известные педагоги-методисты, как Г. Прокофьев, Г. Коган, Г. Нейгауз, С. Савшинский и др.

Этот способ звукоизвлечения не только не противоречит природе музыкального исполнительства, но, наоборот, стимулирует развитие тончайших ощущений (двигательно-слуховых), при которых максимально расширяется спектр музыкально-выразительных средств. Его универсальность проявляется в возможности широчайшего диапазона динамики, скорости, ритма.

При этом обеспечивается также такое развитие памяти и воображения (представлений), когда становится возможным выучивание музыкального произведения на память даже без прикосновения к инструменту.

Этот способ решает проблему субъективного и объективного в музыкальном исполнительстве, важнейшую также в музыкально-педагогическом процессе, обеспечивая педагогов объективными критериями оценки исполнительского мастерства учащегося-музыканта.

В течение почти двух веков музыканты иногда вплотную подходили к тому, чтобы это движение сделать основным способом звукоизвлечения, но не находя достаточных теоретических обоснований его универсальности, снова отступали в сферу «бессознательного», сферу автоматизированного игрового действия, оставляя для сознания лишь сферу слухового контроля. То есть контроля за уже состоявшимся игровым действием, а не его предварительной подготовкой и организацией. Этот «зазор» между действием и контролем не позволял ликвидировать постоянно возникавшую раздвоенность внимания играющего между тем и другим.

Снять имеющиеся противоречия между психическим и физическим, эмоциональным и рациональным, между анализом и синтезом, объективным и субъективным, музыкальным чувством самого играющего и слушателями – одна из музыкально-педагогических задач, успешно решаемых с помощью «взятия».

«Взятие» пальцами звука-клавиши (в быстрых темпах – «выхватывание»), превращаясь каждый раз в «действие-переживание», обеспечивает музыкальную педагогику средством, полностью решающим эти противоречия. Оно основано на определенных за-

кономерностях, позволяющих обучающему игре на музыкальном инструменте корректировать учебный процесс в направлении все более исчерпывающего ответа на три главных вопроса, возникающих в любом виде человеческой деятельности, и которая связана, прежде всего, с целесообразными, художественно-выразительными, созидательными движениями рук музыканта-инструменталиста.

Итак, первая из закономерностей, которую важно соблюдать, чтобы процесс обучения музыкально-исполнительскому искусству был наиболее успешным и эффективным, связана с достижением целесообразности. Ее достижение обуславливается выбором способа звукоизвлечения, и, как видим, это должно быть сделано в достаточно категоричной форме, потому что связано с выполнением трех условий целесообразности, сформулированных П. Анохиным при разработке теоретической модели механизма действия любой функциональной системы: что делать, как делать и когда делать.

Действие-движение, основанное на «взятии» /«хватании»/, соответствует требованиям целесообразности, что позволяет дать ответы на многие противоречивые вопросы музыкального исполнительства: выразительности игры, ее эмоциональности.

Оно объективно отвечает природе музыкально-исполнительских действий, всегда насыщенных эмоциональными переживаниями исполнителя, и может стать той основой, на которой возможно построение не только эффективной методики обучения игре на народных музыкальных инструментах, но и достаточно полной теоретической модели музыканта-исполнителя, отвечающей самым высоким стандартам музыкально-исполнительского искусства.

Второй закономерностью, которой нам необходимо следовать, является то, что координация движений полностью зависит от двигательных представлений (см. выше). Естественно, качество этих представлений влияет на качество звукоизвлекающих движений.

Как известно, двигательные представления, связанные с клавиатурой, могут формироваться лишь на основе тактильных ощущений, возникающих при контактах подушечек пальцев с клавишами. Они информируют мозг о расположении необходимых звуков на клавиатуре (грифе), о расстояниях между звуками, о порядке движений самих пальцев.

На основе этой информации и *формируются* необходимые для будущей координации игровых движений *представления*. Чистота этих представлений становится определяющей для чистоты и точности игры.

И чем тоньше и точнее ощущения, тем выразительнее и богаче игра, тем конкретнее и эмоциональнее звук, а значит, искреннее музыкальный образ, создаваемый всеми игровыми действиями.

Естественно, что такие качества игровых движений, как *экономичность, осязаемость и активность* становятся не только условием достижения высокого качества игры, но и главной учебной задачей. Но такими качествами обладают лишь **хватательные** движения, и понятно, что все усилия должны быть сосредоточены на том, чтобы адаптировать их к музыкально-исполнительским задачам.

На решение этих задач должны быть направлены все учебные усилия, этому должны быть подчинены все интеллектуальные силы обучаемого, потому что умение создать движениями пальцев *живой звуковой образ* – значит, научиться управлять ими на пределе всех своих сил и возможностей – *умственных, физических, эмоциональных*. Значит, координировать все эти процессы соответствующим образом, на основе их объединения в виде слуходвигательных и музыкально-образных представлений, которые должны быть сформированы на основе всех видов ощущений и впечатлений от игры.

И вторая закономерность также диктует выбор способа звукоизвлечения, способного решать эффективную координацию игровых движений. Такая координация возможна, если двигательно-слуховые представления будут точными. Они же станут такими лишь в том случае, когда игровые ощущения и слуховые впечатления не будут искажены чрезмерными усилиями и неадекватными звукоизвлекающими движениями.

И опять лишь при одном способе музыкально-исполнительских действий возможно достижение адекватности этих усилий – «взятия». Вся доказательная база и аргументация, изложенная в начале раздела в пользу этого способа, позволяет это утверждать без излишних сомнений. Тем более, что проверить на практике данное утверждение под силу любому играющему педагогу-музыканту.

Следующая – *третья* – закономерность, которую необходимо учитывать и выполнять, обусловлена ролью *внимания* в музыкально-исполнительских действиях.

С этой закономерностью теснейшим образом связана одна из особенностей психики, выявленных психологами, и которую **обязаны** учитывать педагоги при всяком обучении, но в значительной степени при обучении игре на любом музыкальном инструменте: *внимание внешнее – тормозит внутреннее, и наоборот*.

Учет такой особенности нашего сознания окажет свое влияние уже в момент разбора музыкального произведения, где наше **внимание** должно быть распределено таким образом, чтобы вышеназванные процессы (процессы звукоизвлечения) происходили в соответствии с вышеназванной закономерностью. Внимание не на восприятие того, что звучит, а на представление того, что должно звучать. В этом противоречии кроется масса музыкально-исполнительских проблем, которые могут быть решены лишь «взятием», так как лишь при «взятии» все наше внимание направлено на то, *что берется, как берется и когда*.

Такое действие внимания будет соответствовать логике и объективному характеру организации игровых движений, облегчая как процесс создания звукового образа, так и его контроль в процессе развития во времени в момент исполнения.

Все три закономерности направлены на достижение предсказуемого качества результата этих действий. И проявляются они наилучшим образом при «взятии», в виде соответствующих психофизических процессов, связанных с организацией, управлением и координацией музыкально-исполнительских движений-действий, которому эти компоненты действий изначально присущи.

Такой подход будет основываться на уже известных научных знаниях, что и поднимет качество обучения музыкально-исполнительскому искусству на *современный* уровень и позволит *учить* произведение *быстро*, а *исполнение* его делать максимально *выразительным*.

### Вопросы для повторения

1. В чем проявляется современный подход к процессам организации и управления музыкально-исполнительскими движениями-действиями?
2. Какова роль самоконтроля в музыкальном исполнительстве и какие три психофизиологические закономерности необходимо соблюдать для того, чтобы сформировать его правильно?

3. Какие принципы позволяют успешно решать вопросы самостоятельности в музыкальном обучении?
4. Влияет ли способ звукоизвлечения на формирование музыкально-исполнительского мастерства?
5. Какие качества звукоизвлекающих движений дают возможность превратить простые звукоизвлекающие движения пальцев в «действия-переживания»?
6. Можно ли обеспечить целесообразность игровых движений-действий при отсутствии таких качеств, как экономичность, активность и чувствительность?

#### Рекомендуемая литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974.
3. Басин Ф. Проблема бессознательного. М.: Медицина, 1968.
4. Гальперин П. Я. Психология мышления и учение о поэтапном формировании умственных действий // Исследования мышления в советской психологии. М.: Наука, 1966.
5. Запорожец А. Восприятие, движение, действие: Избр. психологические труды. Т.1. М.: Педагогика, 1986.
6. Общая психология / Под ред. В. В. Богословского. М., 1973. Разделы «Общие вопросы психологии» и «Психические процессы и свойства личности».
7. Коган Г. О работе музыканта-педагога // Вопросы музыкальной педагогики / Под ред. М. Натансона, М., 1979. Вып. 1.
8. Нейропсихология: Тексты. М.: МГУ, 1984.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 3-е изд. М.: Музыка, 1967.
10. П. Анохин. Кибернетика и интегративная деятельность мозга // Вопросы психологии. 1966. №3.
11. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986.

## Раздел 2.

### Методика начального обучения игре на народных инструментах

Методика начального обучения игре на баяне (аккордеоне).

Постановка рук и функции, выполняемые руками на разных этапах формирования исполнительских навыков и стадиях работы над музыкальным произведением следующие:

- *познавательная* функция (нахождение на клавиатуре клавиш-звуков, соответствующих нотам);
- *исполнительская* функция (отбор движений, соответствующих динамике, темпам, ритму произведения);
- функция «*действия-переживания*» как средства передачи в извлекаемых звуках и их сочетаниях эмоционального отношения играющего к исполняемому произведению.

Обязательные качества игровых движений, необходимые для эффективного выполнения этих функций, такие: для познавательной – хорошее осознание и чувствительность, для исполнительской – активность и экономичность, для функции «действия-переживания» – и *чувствительность*, и *активность*, и *экономичность*. Выполнение функции «действия-переживания» возможно лишь при «взятии», когда движение основывается на движениях кончиков пальцев вовнутрь, к ладони (т. е. берущих клавишу-звук), и силой, темпом и ритмом этого «взятия» выражается эмоциональное отношение берущего к данному звуку.

Все три качества при «взятии» проявляются одновременно, так как играющим ставится сознательная задача «взять» конкретную клавишу-звук *представленного* характера и образа. Проявление при «взятии» всех трех названных качеств происходит естественно, без каких-либо дополнительных (сопутствующих) усилий.

Все сказанное определяет комплекс процессов, происходящих при звукоизвлечении и объединяемых понятием *постановка игрового аппарата*.

Каждое игровое движение здесь является результатом многочисленных физических, психических и эмоциональных усилий.

Учет всех вышеперечисленных обстоятельств даст положительный и долговременный эффект при формировании постановки исполнительского аппарата, обусловит его управляемость, подвижность и гибкость при игре.

Исполнителю свои усилия необходимо сосредоточить на правильном выстраивании сопутствующих извлечению звуков умственных процессов, что делает постановку игрового аппарата наиболее значимым моментом уже с первых музыкально-исполнительских действий.

Извлечение звука должно носить характер сознательного и осмысленного действия с первых же шагов. Уже ребенок должен действовать в соответствии с психофизическими закономерностями, несмотря на возраст и развитие. Об этом должен побеспокоиться педагог, и здесь в полной мере должно сказываться его мастерство, умение учитывать особенности личности обучаемого, чтобы предотвратить возможные многочисленные недостатки в координации музыкально-исполнительских действий и движений («зажатия», лишние движения корпусом, чрезмерные усилия пальцев и т. д.), возникающие из-за несоблюдения психофизических закономерностей.

#### Методы, предотвращающие чрезмерные усилия, «зажатости» и лишние движения при игре

Формирование первоначальных игровых навыков исполнителя-баяниста (аккордеониста) невозможно без внимания к определенным ощущениям, возникающим при звукоизвлечении. Это можно объяснить своеобразным вертикальным положением клавиатур данных инструментов, при котором существенно ограничена любая другая поддержка в процессах управления игровыми движениями, кроме осознания.

А зрительная помощь, как это имеет место при обучении игре на фортепиано, вообще практически исключена вследствие сравнительно больших размеров инструмента и маленького роста ребенка. В таких условиях выработка правильных ощущений при постановке игрового аппарата имеет кардинальное значение, так как от этого полностью зависит формирование всех представлений, которые в дальнейшем позволят координировать и управлять всеми игровыми процессами.

Как видим, постановка рук, являясь процессом, предполагает формирование самых разнообразных навыков. На этом этапе исполнителю предстоит вычленить из всего многообразия действий, которые он должен освоить, те, которые определяют последова-

тельность и логику получения положительного результата на этом ти.

Кроме того, он должен подчинить их определенной структуре, объективным закономерностям, т. е. систематизировать. Этот вопрос выше уже затрагивался и связан он был со способом звукоизвлечения, который обуславливает процессы организации пальцевых движений в соответствии с ним.

Такой подход важен с первых шагов обучения игре, потому что уже первый извлеченный ребенком звук, повторяясь и закрепляясь как навык, должен, несмотря на своеобразие возрастных особенностей его психики, контролироваться, оцениваться и управляться, иначе вся его домашняя работа не будет эффективной. Получается, что ребенок с этого момента должен уметь себя ощущать, осознавать и чувствовать. При этом он должен постепенно обзавестись набором критериев, которым должен следовать, чтобы эффективно управлять своими движениями во время самостоятельной работы дома.

Конечно, происходить это будет не так как у взрослого, но педагог по специальности должен постепенно к этому вести ученика. Для этого он обязан постоянно направлять внимание ученика так, чтобы исподволь формировалась структура музыкально-исполнительских действий в соответствии с объективными закономерностями.

Это серьезные вопросы, ответы на которые должен дать обучающий, ответы грамотные и исчерпывающие, так как малейшее отклонение от объективных закономерностей даст отрицательный результат обучения. Исправление же встроенных в сознание ошибочных действий или дефектов в дальнейшем сильно затруднит рост исполнительского мастерства обучаемого.

Множество из этих вопросов объективно связано с вопросами психологии, и педагог должен это учитывать, опираясь на то, что уже утвердилось в практике в виде закономерностей и принципов.

Например, вопросы организации внимания, от которых будет зависеть развитие памяти, музыкального мышления учащегося. Важно знать, на что следует обращать это внимание в первую очередь, а на что – потом, и каков впоследствии будет получен результат и какая задача решена.

Все это – вопросы постановки, но вопросы особенные, продиктованные своеобразием производимых при игре действий, кото-

✓ рые определяют и учитывают порядок происходящих при этом и физических, и психических, и эмоциональных процессов.

✓ Следует сразу же сказать, что при первых извлеченных звуках внимание интуитивно направляется на полученное звучание. Такой подход даст результат, сильно отличающийся от того, когда внимание играющего обращено к двигательным ощущениям. Это скажется затем на успешности повторных действий, которые при освоении того или иного навыка всегда предполагаются.

✓ Зная, что между слушанием и движениями нет однозначной связи (О. Шульпяков), преподаватель обязан сразу же корректировать эти вопросы, направляя процесс обучения в соответствии с объективными закономерностями. Недостаточное внимание к правильному и последовательному решению этих вопросов лишит возможности эффективно и целенаправленно управлять обучением.

Если координация звукоизвлекающих движений осуществляется представлениями, то формирование этих представлений и должно осуществляться в первую очередь. Точность и яркость этих представлений полностью зависят от получаемой пальцами информации о местоположении, о порядке движений. И если движения пальцев не экономичные, а осязание слабое (да еще и нет внимания к нему), то насколько точными будут представления?

2. ✓ Это вопросы объективного характера и решать их нужно в том порядке, в каком происходила их эволюция в процессе развития человека. В данном контексте речь должна идти о двигательных ощущениях, которые, становясь фактом сознания, источником всей информации и о порядке, и о положении звуков на клавиатуре, и о ритме движений, и о выразительности артикуляции, превращаются затем в представления, от которых полностью зависит координация всех музыкально-исполнительских действий.

Эти ощущения возникают от соприкосновения пальцев с клавишами. Они могут быть условно разделены на три важнейшие для игровых движений пальцев группы:

- ощущения подушечек пальцев, самой чувствительной части игрового аппарата;
- ощущения силы, скорости, ритма взаимодействия кончиков пальцев с клавишами;
- ощущение момента взятия кончиком пальца клавиши.

Условно разделенные для анализа их сущности, три группы ощущений в реальном исполнении выступают в органичном един-

стве, однако освоение (осмысление) их требует определенной системы занятий, основанной на соблюдении очередности в освоении их сознанием. Несоблюдение этой очередности или недостаточное внимание педагога и ученика к одному из приведенных выше видов ощущений влечет за собой появление ошибок постановки исполнительского аппарата баяниста и аккордеониста.

Вначале, на первом этапе формирования игровых навыков, следует добиваться минимальных движений пальца, которые будут сопровождаться соответствующими ощущениями и которые позволят учащемуся лучше запоминать местоположение клавиш. Эти движения подобны тем, которыми мы пользуемся при взятии мелких предметов кончиками (подушечками) пальцев, то есть как бы скользящими и всегда направленными вовнутрь, в ладонь.

Это самые экономичные движения нашей руки. А эффект скольжения обострит осязание кончика пальца до возможного предела (А. Запорожец), что будет способствовать максимальной чистоте и точности ощущений. В дальнейшем они станут представлениями, с помощью которых будет обеспечена необходимая точность звукоизвлекающих пальцевых движений.

Первоначально эти движения можно делать на ровной поверхности стола, имитируя взятие мелких предметов подушечками пальцев в спокойном темпе, условно ровными четвертями, а лишь затем добиваться подобных ощущений на клавиатуре, ограничившись тремя-четырьмя звуками с одним аппликатурным вариантом, например: «до» – вторым пальцем, «ре» – четвертым, «ми» – третьим, «фа» – четвертым. Учащийся еще не знает, как пишутся эти ноты, педагог сознательно ограничивается их изучением пока только на клавиатуре.

Сформированные таким образом движения подушечек пальцев лучше поддаются контролю со стороны учащегося. Впоследствии они будут способствовать улучшению ритмической и артикуляционной выразительности исполнения. Как показала практика, формирование такого двигательного навыка происходит быстро – в течение одного-двух уроков, так как в основе его находятся с детства знакомые движения, которыми мы до сих пор брали предметы.

Положительное значение таких движений заключается в том, что, хорошо освоив их, учащийся будет в дальнейшем избавлен от такой распространенной ошибки, как лишние движения пальцев,



кисти, руки, корпуса; появление же этих недостатков будет свидетельствовать о потере учащимся правильного ощущения.

Все сказанное выше и далее в равной степени относится как к правой, так и к левой руке.

На **втором** этапе необходимо обратить внимание ученика на усилия движений пальцев, в котором берутся клавиши (на столе — мелкие предметы или пылинки), то есть на ощущения силы движений. Конструктивные особенности баяна и аккордеона объективно обуславливают их силу.

Необходимо хорошо запомнить эти ощущения, чтобы руководствоваться ими при повторениях. Но уже на этом этапе желательно развивать и запоминать также ощущения точности движений как в ритмическом отношении, так и пространственном. Все эти ощущения в дальнейшем дадут возможность управлять выразительностью звука, т. е. динамикой, штрихами, темпом и ритмом. Запоминания и закрепления правильных ощущений можно добиваться, извлекая все те же четыре звука: до, ре, ми, фа.

Всячески следует избегать инстинктивных (неконтролируемых) усилий при более громком звуке. В этом случае лучше переключить внимание ученика на левую руку, ведущую мех, добиваясь синхронизации и осознания усилий в момент взятия пальцем клавиши. Таким образом будут формироваться правильные силовые ощущения, особенно в левой руке: громче звук — сильнее давление на мех, тише звук — мягче. При этом сила взаимодействия пальцев и клавиш в обеих руках определяется характером звука. (Чрезмерное воздействие каждого пальца на клавиатуру учащийся может предотвратить, периодически проверяя усилия, подставив под пальцы тыльную сторону другой руки.)

Такое соотношение силовых ощущений правой и левой рук будет способствовать формированию соответствующих представлений, что будет способствовать лучшей координации как движений пальцев обеих рук, так и кисти левой руки, ведущей мех.

Чрезмерное же давление пальцев на клавиатуру, происходящее при нажимах, толкании клавиш или ударах по ним, вызовет излишнее напряжение во всей руке (отсюда прогибы пальцев в ногтевых суставах и потеря ими чувствительности, что отрицательно скажется также на запоминании всех видов ощущений и превращении их в представления).

Потеря правильного силового ощущения обычно приводит к нарушению координации в работе мышц исполнительского аппарата баяниста (аккордеониста), что отрицательно сказывается и на таких важнейших компонентах выразительности, как ритм, штриховая артикуляция и агогика. Работа с этой группой ощущений требует постоянного и пристального внимания со стороны педагога на протяжении некоторого времени, так как начинающие часто теряют контроль над своими действиями.

На **третьем** этапе, основываясь на запомнившихся ранее ощущениях движений кончиков (подушечек) пальцев и силы их взаимодействия с клавиатурой, надо обратить особое внимание на ощущение, возникающее в момент контакта пальца с клавишей. Этот этап направлен на формирование игровых навыков, предотвращающих вязкость, которая может появиться при игре в подвижных и быстрых темпах. Активизировать ощущение момента контакта пальца с клавишей удастся лучше всего при игре упражнений на «репетицию». При повторении одним или различными пальцами одной и той же клавиши это ощущение обострится более всего.

Педагогу следует обратить внимание на своевременность и четкость движений ногтевых фаланг каждого следующего пальца после предыдущего, чтобы не происходило слияния двух коротких звуков в один длинный. Чтобы прочувствовать момент контакта с клавишей, необходимо небольшое движение кончика пальца вовнутрь, к ладони, при котором максимально обострится ощущение подушечек пальцев, вступающих в непосредственный контакт с клавишей.

Работа над приемом «репетиция» может быть также начата не на инструменте, а на крышке стола. Выработав ощущение поочередного взятия кончиками пальцев воображаемой клавиши, можно приступить к практическому его освоению на инструменте (в приводимом примере — на баяне). Например, звук до первой октавы (размер четыре четверти) играется четвертными длительностями следующими пальцами: 2-3-2-2; звук ре — 4-3-4-4; звук ми — 3-2-3-3 и т. д.

Убедившись, что ученик освоил, запомнил и закрепил в памяти ощущения этих движений, необходимо постепенно увеличивать их скорость. Это особенно важно для будущей работы над произведениями в подвижных и быстрых темпах, так как в пьесах виртуозного характера момент контакта кончика пальца с клавишей —

мельчайшее мгновение, и несмотря на это он заключает в себе то, что характеризует музыкальный образ – темп, динамику, ритм и штрихи.

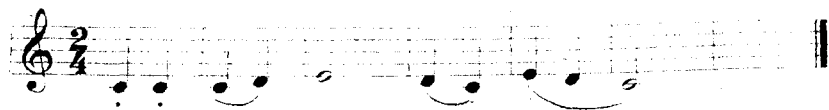
Ощущение момента взятия пальцем клавиши-звука чрезвычайно важно в смысле контроля исполнителем результата своих действий, ибо в каждый из этих моментов происходит сравнение и оценка реального звучания с представляемым, после чего, если это необходимо, следующее движение соответствующим образом корректируется.

**Четвертый** этап, объединяющий три группы ощущений, связанных с достижением целесообразности игровых действий, решает принципиально новую задачу, которая связана с выразительностью. Он направлен на формирование навыков пальцевой артикуляции (сопровождаемой синхронно мехом, особенно при акцентах), от которой во многом зависят точность и выразительность музыкального образа.

Эти навыки способствуют членораздельному исполнению различных элементов музыкальной речи и первоначально воспитываются на простейших пьесах, состоящих из трех-четырех звуков («Как под горкой, под горой», «Зайка», «Василек» и др.).

Начинать лучше с произнесения ритмического рисунка (например, песни «Зайка») голосом, проговаривая его различными слогами, соответствующими раздельному («та-да») и слитному («ту-ду») звучанию, добиваясь синхронности движения кончика языка с движениями кончиков пальцев, действующих одновременно с ним на столе или на клавиатуре.

Навык произнесения ритмического рисунка поможет учащемуся быстрее добиться ритмичности и выразительности пальцевой артикуляции (пальцевому «произнесению» музыкальных фраз, предложений). Таким образом, первая фраза песни «Зайка» будет выглядеть так:



В дальнейшем штриховые варианты могут дополняться динамическими оттенками, приобретая более конкретный художественный смысл.

Итак, при последовательном прохождении первых четырех этапов постановки исполнительского аппарата у учащегося постепенно формируются правильные ощущения подушечек пальцев, силы, скорости и продолжительности взаимодействия пальцев с клавиатурой и момента контакта пальцев с клавишами, а также их артикуляционная выразительность. Только на этой основе у учащихся могут сформироваться устойчивые слуходвигательные представления.

Невнимание педагога к формированию точных представлений или непоследовательность в процессе восприятия ощущений, на основе которых они формируются, приводят к тому, что звукоизвлекающие движения не достигают целесообразности. Все это влечет за собой серьезные недостатки в музыкально-исполнительском плане. Это можно себе представить следующим образом.

Схема, показывающая зависимость качества движений от внимания к ощущениям

Виды пальцевых ощущений (основы формирования представлений)	При наличии внимания к ощущениям		При отсутствии внимания к ощущениям	
	Двигательный аспект	Музыкально-исполнительский аспект	Двигательный аспект	Музыкально-исполнительский аспект
1	2	3	4	5
Ощущение точности местоположения и порядка движений пальцев	Экономичность движений, активность их, хорошая ориентировка на клавиатуре	Чистота высоты, звука, устойчивость движений в быстрых темпах	Лишние движения, плохая ориентировка на клавиатуре	Замедленные темпы игры, долгое выучивание на память
Ощущение силы, скорости, ритмичности пальцевых движений	Выразительная пальцевая артикуляция, устойчивый темп, точный ритм	Высокое качество штрихов, динамики, твердая и устойчивая ритмическая основа в движениях	Излишнее давление на клавиатуру, прогибы пальцев, замедленность темпа движений	Отсутствие четкой артикуляции, вязкость звучания, тусклая динамика, вялая атака звука

Ощущение момента взятия пальцем клавиши	Хорошая координация движений	Своевременность появления ожидаемого звукового результата, мгновенная оценка его	Нарушение координации движений	Несовпадение ожидаемого результата с реальным, потеря контроля за качеством исполнения, ошибки в тексте, остановки во время игры
---	------------------------------	--	--------------------------------	--

В комплекс всех необходимых представлений должны входить не только слухомоторные, но и зрительные представления, (имеется в виду нотная запись исполняемых звуков). Поэтому на следующем, пятом, этапе освоения первоначальных движений (в течение четырех-семи уроков) формирование слуходвигательных представлений продолжается в комплексе со зрительными.

Только после того, как учащийся «запомнит» пальцами расположение первых клавиш (до, ре, ми, фа) и будет безошибочно находить их на клавиатуре, педагогу следует показать нотную запись. Лишь в этом случае в сознании ученика возникнет прочная связь слуходвигательных представлений со зрительными (представлениями необходимых – по тексту – клавиш-звуков на клавиатуре), что явится хорошей предпосылкой для формирования навыка чтения нот с листа.

Начав со школьниками изучение нотной записи без опоры на ощущения, мы можем нарушить естественный порядок процессов, происходящих в сознании ребенка: от ощущений через восприятие – к представлениям.

В младшем школьном возрасте у ребенка еще слабо развита способность к абстрактному мышлению, поэтому необходимо, чтобы он как можно лучше и точнее ощущал сами пальцы, а через них – клавиатуру, запоминая расположение на ней звуков, которые этими пальцами извлекаются. При этом учащийся осваивает музыкальный инструмент как бы на ощупь, подушечками пальцев, осязая его.

Особенно наглядно это видно при освоении левой клавиатуры баяна (аккордеона), которую ученик не может видеть в силу конст-

ных особенностей этих инструментов. И. М. Сеченов говорил об осязании как о чувстве, параллельном зрению («осязание зрению»), благодаря которому рука может отражать форму предметов, их пространственное расположение и т. д.

В дальнейшем в своих музыкальных представлениях учащийся будет опираться на ощущения, полученные благодаря осязанию положения рядов, отдельных звуков, аккордов и т. д. (и другое). Наличие этих представлений становится основой осознанной музыкально-исполнительской деятельности.

Приступая к работе над пьесами, важно в начальный период использовать знакомые ученику песни, чтобы ему, с одной стороны, было интересно, как эти песни исполняются на инструменте, а с другой – позволило бы ему лучше сосредоточиться на своих двигательных ощущениях, связывая их с уже имеющимися слуховыми (музыкальными) представлениями. Лишь в этом случае контроль учащегося за своей игрой будет направлен на выполнение тех условий, о которых говорилось выше.

Если берется новая пьеса, то педагогу следует самому неоднократно проиграть ее на уроке, чтобы она стала для ученика такой же знакомой и близкой, как песенка, которую он уже знает. Вначале нужно поработать с учеником над ритмом – он должен просту- чать его, а затем попытаться спеть.

Формирование представлений и их реализация имеют еще один психологический компонент, играющий важную роль в развитии и усилении интереса учащегося к занятиям. Имеется в виду эмоциональная оценка учащимся результата своих действий: состояние неудовлетворенности, если из-за плохой координации пальцевых движений или слишком больших физических затрат цель не достигнута, или состояние удовлетворенности и даже радости – если цель достигнута.

В первом случае наблюдается потеря интереса к занятиям, неуверенность в себе, чрезмерное волнение во время игры. Во втором случае состояние удовлетворенности способствует развитию интереса к занятиям, переходящего в потребность. Именно это может стать хорошей основой для развития творческой инициативы учащегося.

## Психофизические упражнения для развития внимания к ощущениям

**Задание 1.** Упражнение на *обострение* ощущений кончиков пальцев через активизацию движений ногтевых фаланг.

При выполнении упражнения рука должна от локтя до запястья лежать на столе. Делая кончиками пальцев поочередно и ритмично легкие скользящие движения по направлению к ладони с амплитудой примерно 2-5 мм, следить за тем, чтобы не было прогибов в первом (ногтевом) суставе.

Это самое мелкое движение наших пальцев, при котором наиболее подвижным является средний (второй) сустав в силу физиологических особенностей строения руки.

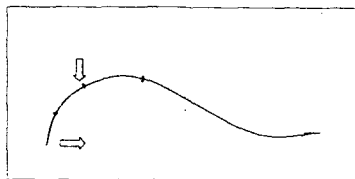


Рис. 1. Правильно. Самое экономичное движение – кончик пальца движется к ладони, ногтевая фаланга *активная*, а подушечка – *чувствительная*.

Таким движением берутся и удерживаются предметы. При этом нужно исходить из того, что взятие клавиши-звука и удержание ее внешне может выглядеть статично, но подушечка пальца, удерживающая клавишу, тем не менее в этот момент чрезвычайно активная и чувствительная. То есть соответствует условиям целесообразности.

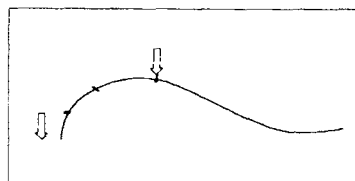


Рис. 2. Неправильно. Движение происходит в третьем суставе, т. е. не самое мелкое, ногтевая фаланга *пассивная*, ощущения *не*

*обостряются*, кончик пальца лишь прикасается к клавише почти не чувствуя ее, а значит, движение его не осознается.

Упражнение. 1-м пальцем, 2-м, 3-м, 4-м, 5-м, 4-м, 3-м, 2-м – повторить, запоминая ощущения.

Выполняя движение 1-м пальцем, необходимо помнить, что наиболее подвижной должна быть ногтевая фаланга (соприкосновение с поверхностью стола или клавиши происходит боковой частью подушечки). Освоив это упражнение, т. е. добившись *минимизации* пальцевых движений наряду с *активизацией* ногтевой фаланги (одно обусловлено – другим), необходимо помнить, что главной целью этого упражнения является *обострение ощущений* кончиков пальцев, и в дальнейшем все внимание учащегося должно быть направлено на эти ощущения. Они позволят учащемуся в будущем управлять своими движениями по силе, скорости, ритму, продолжительности.

**Задание 2.** Управление движениями по *силе*. Размер 4/4.

Упражнение 1. 2-м пальцем, 3-м, 4-м, 5-м;

2-м, 3-м, 4-м, 5-м, далее повторить.

Упражнение 2. 2-м пальцем, 3-м, 4-м, 5-м;

2-м, 3-м, 4-м, 5-м, далее повторить.

Упражнение 3. 2-м пальцем, 3-м, 4-м, 5-м;

2-м, 3-м, 4-м, 5-м, далее повторить.

Упражнение 4. 2-м пальцем, 3-м, 4-м, 5-м;

2-м, 3-м, 4-м, 5-м, далее повторить.

Упражнение 5. 1-м пальцем, 2-м, 3-м, 4-м;

1-м, 2-м, 3-м, 4-м, далее повторить.

Делать пальцами такие же движения, как в первом задании, но выделяя поочередно один из пальцев (подчеркнутый) по силе соприкосновения с клавишами. Педагог может проверить, с какой силой учащийся соприкасается с поверхностью, подставив под его пальцы тыльную сторону своей ладони.

При чрезмерном давлении педагогу следует обратить внимание учащегося на ощущение излишней силы, с какой он соприкасается с его рукой, и добиться оптимальных усилий.

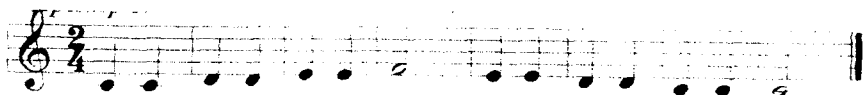
Далее следует постепенно ускорять движения, соблюдая их *ритмичность*.

**Задание 3.** Обострение ощущений момента взятия пальцем клавиши-звука.

Это упражнение заключается в том, чтобы делать повторяющиеся движения одним и тем же пальцем. При таких движениях учащийся будет вынужден обратить свое внимание и на момент соприкосновения кончика пальца с клавишей, и на его завершение. Предварительно можно делать на столе, аналогично предыдущим двум заданиям (рука лежит на столе, кончики пальцев двигаются вовнутрь, к ладони).

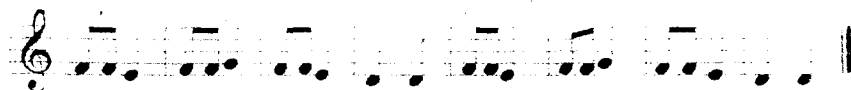
Порядок пальцевых движений может быть таким, чтобы, освоив его, ученик смог в дальнейшем исполнить простейшую народную песню «Как под горкой, под горой» (Лушников В. Школа игры на аккордеоне. М.: Советский композитор, 1982. С. 24).

*Пример 1.*



Можно также использовать ритмический рисунок такой песни, как «Не летай, соловей» (Баян, 1 класс. К.: Музыка Украина, 1975. С. 5),

*Пример 2.*



а также пьесы И. Потоловского «Охотник» (там же, с.4) и др.

В дальнейшем, постепенно расширяя диапазон употребляемых звуков, можно поиграть с этой же целью (обострение ощущения момента взятия звука) песню «Во саду ли, в огороде» (Лушников В. Школа игры на аккордеоне. М.: Советский композитор, 1982, С. 32).

**Задание 4.** Упражнение с проговариванием различных слогов.

Это упражнение поможет учащемуся осмыслить свои движения с точки зрения их музыкальной выразительности через штрихи и ритм. При этом можно воспользоваться теми слогами, которые

употребляются при игре на духовых инструментах при различных атаках звука.

Например, слоги «ту», «ду» – при мягкой атаке, «та», «да» – при твердой, а также слогами «ту-у» и «ку» – при проговаривании пунктирного ритма:

*Пример 3.*



Перед проигрыванием этой мелодии учащемуся сначала необходимо проговорить ее слогами, где слоги «та», «да» будут соответствовать отрывистому звучанию и, следовательно, короткому выхватывающему движению пальца (от нон легато до стаккато), а слоги «ту-ду» – слитному звучанию (легато – легатиссимо), движения пальцев, соответственно, максимально близко следующие друг за другом.

После того, как синхронность будет достигнута, можно дополнить этот пример динамикой, т. е. активизировать движение левой руки в трех местах – дважды на ре (2-й и 4-й такты) и наиболее сильно на ми и ре (в 6-м и 7-м тактах), имитируя это движение или выполняя его сразу на инструменте.

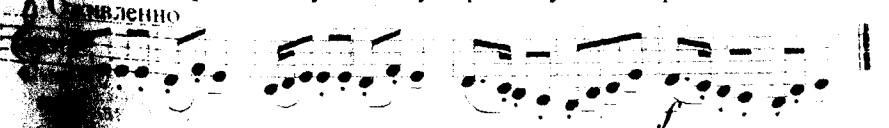
Следующий пример связан с выполнением аналогичного задания.

*Пример 4.* М. Качубрина «Мишка с куклой танцуют полечку».

Темп польки



*Пример 5.* «Как у наших у ворот». Русская народная песня.



При работе над этим примером следует обратить внимание на некоторые особенности. Например, в 6-м такте, желательно с постепенным крещендо, удлинять каждый звук (от стаккато до дэташе). Пальцевые ощущения при этом будут следующие: 2-й (соль) – краткое выхватывание, 4-й (си) – чуть задержаться на клавише, дальше – 2-й (до) – больше задержаться и 3-м (ми) – самое длительное соприкосновение пальца с клавишей в этом такте, после чего наступает (в последнем такте) кульминация на ре – самом длинном звуке. Затем следует кратчайшее выхватывание звука до 2-м пальцем, а после этого происходит постепенное смягчение и удлинение (разумеется, без нарушения ритма) соприкосновения пальцев с клавишами. При таком подходе характер звука будет заранее ожидаемого качества, что и позволит учащемуся мгновенно сопоставить реальное звучание с представляемым, сознательно корректируя свои игровые движения, если реальное звучание несколько отличается от представляемого.

Левой рукой при этом нужно добиваться постепенного усиления давления на мех с каждым звуком, завершающегося рывком на ноте ре (7-й такт), который совпадает с моментом взятия этой клавиши 4-м пальцем, после чего необходимо смягчить давление на мех. Следует найти (с помощью ощущений) рывок такой силы, чтобы звук соответствовал жизнерадостному характеру музыкального образа. При появлении нужного звучания необходимо запомнить силовые ощущения левой руки, чтобы повторить их в следующий раз без предварительной подготовки.

Запомнив все ощущения, касающиеся этого музыкального отрывка, необходимо добиться того, чтобы учащийся мог, представляя себе их и делая соответствующие движения, получать сразу же нужный звуковой результат, и наоборот, представляя себе звук (его динамику, штрихи, темп, длительность), тут же находить (благодаря ощущениям кончиков пальцев) необходимые игровые движения. Учитывая индивидуальные особенности учащихся, педагог может использовать для этих упражнений любой нотный материал по своему усмотрению.

При формировании на таких принципах процесса управления игровыми движениями-действиями освоение инструмента значительно ускоряется, а сформировавшиеся при этом навыки закрепляются. Осознание физических параметров игровых движений по-

зволяет учащемуся гораздо четче и конкретнее представлять свои действия на инструменте, лучше чувствовать свой игровой аппарат.

Сформированный же таким образом навык самооценки своих действий, включающий в себя в качестве критериев четкие слуходвигательные представления, способствует быстрому выучиванию произведений наизусть (буквально в течение первого же урока) и позволяет значительно расширить репертуар учащегося.

Выстроенный на устойчивом внимании к двигательным ощущениям (основы всех музыкально-исполнительских представлений), процесс самоконтроля становится эффективным компонентом управления учебными движениями-действиями.

Постановка игрового аппарата здесь приобретает качественно иной (более высокий) уровень, потому что строится на осознании всего происходящего при игре. Благодаря дифференциации двигательных ощущений по силе, скорости, продолжительности, местоположению создаются наилучшие условия управления средствами выразительности (динамикой, штрихами, темпом, фразировкой и др.).

На этой основе у учащегося возникает и закрепляется понимание им зависимости музыкальной выразительности от качества игровых движений, которое, в свою очередь, зависит от внимания к ощущениям. На этом же строится взаимопонимание педагога и ученика, что позволит педагогу более эффективно воздействовать на игровые действия ученика, обращая его внимание, в случае необходимости, на те или иные ощущения, возникающие в процессе контакта его с инструментом.

Это же понимание станет действенным средством против появления и многих недостатков постановки игрового аппарата, о которых говорилось выше, воспитывая у учащегося веру в свои силы, принося чувство удовлетворения своими музыкальными занятиями, своей игрой, стимулируя интерес к музыкально-исполнительской деятельности и в целом любовь к музыке.

Все вышеизложенное и должно соответствовать тому, что мы называем постановкой игрового аппарата. Выстроить мышление, организовать движения пальцев, научиться при этом все эти процессы контролировать и оценивать их результат – это и будет формирование постановки игрового аппарата.

И, несмотря на трудности (возрастные особенности), этим вопросам следует уделять внимание с первых же шагов обучения, так как от них будет зависеть его успех.

### Вопросы для повторения

Что подразумевается под понятием «постановка игрового аппарата»?

От чего зависит управляемость движений пальцев?

Каким ощущениям следует уделять внимание в процессе игры и для чего?

Какие умственные действия необходимо формировать в первую очередь?

Влияет ли способ извлечения звуков на обострение двигательных ощущений и для чего это обострение нужно играющему?

Что такое артикуляция и как она влияет на выразительность игры?

### Рекомендуемая литература

1. В. Петрушин. Музыкальная психология. М.: Владос, 1997.
2. Ф. Липс. Искусство игры на баяне. М.: Музыка, 1985.
3. Е. Тимакин. Воспитание пианиста. М.: Советский композитор, 1989.

### Глава 3.

### Воспитание у учащихся эстетического отношения к музыкально-исполнительскому искусству

Формирование высоких профессиональных качеств музыканта-исполнителя будет невозможным, если у него не сформированы представления о критериях высокохудожественной исполнительской культуры или если у него недостаточно развиты музыкально-эстетическое чувство и вкус, регулирующие его поведение как создателя неких музыкально-эстетических ценностей.

Деятельностный характер музыкально-исполнительского искусства предполагает специфический подход в решении многих вопросов. Такой характер музыкально-исполнительского искусства исключает абстрактные рассуждения, требуя сосредоточить все внимание исполнителя на конкретной практической работе над воплощением музыкального образа.

Прежде всего решаются вопросы выразительной и понятной любому слушателю артикуляции звукоизвлекающих движений на основе эффективной организации и управления процессом звукоизвлечения, координацией участвующих в игре движений.

Особенностью же таких движений в музыкальном исполнительстве является то, что они должны нести наряду с функциональным — извлечением музыкальных звуков, еще и музыкально-эстетический смысл. При этом они должны отражать и уровень музыкально-эстетического чувства исполнителя, и наполненность его исполнительских действий музыкально-художественным содержанием самого произведения, т. е. передавать жизненные впечатления, преобразованные и достаточно адекватно озвученные им в игре.

Естественно, что уровень управления такими движениями должен позволить им отразить в звуке и передать без искажений все эмоциональные переживания и музыкально-эстетические чувства играющего, т. е. должен быть чрезвычайно высок и эффективен. Речь идет о таком уровне профессионализма, когда каждое игровое движение способно раскрывать саму сущность играющего человека.

При таком управлении возникает возможность их значительной трансформации по физическим параметрам, когда каждое игровое движение становится выразительным средством передачи

всего того, что чувствует и переживает играющий. То есть они превращаются в главного носителя музыкально-эстетической информации, накопленной личностью исполнителя.

На этом уровне не может быть ни искажений, ни деформаций, ни преувеличений как физических, так и умственных. Они должны слиться в единое *действие-переживание* и воплотить в себе как силу эстетического чувства, так и эмоциональные переживания, на которые в данный момент способен играющий. Будучи личностными и полностью индивидуализированными «...эти проявления всегда субъективны и потенциально несут в себе широкий диапазон индивидуального своеобразия» (А.В. Запорожец, т. 1, с. 267), что в музыкальном исполнительстве особенно интересно.

При достаточном осознании звукоизвлекающих движений и сопровождающих их умственных процессов у человека наступает период, когда под воздействием обратной связи значительно изменяется структура его эмоциональных переживаний. В результате чего «...совершается переход от относительно примитивной, запаздывающей, к более совершенной, опережающей, эмоциональной коррекции действий» (там же, с. 268).

Из сказанного можно сделать вывод, что на этом этапе музыкально-исполнительским действием, во время которого *берется* клавиша-звук, начинает руководить именно то музыкально-эстетическое чувство и вкус, которым в данный момент обладает исполнитель. Все процессы — умственные, физические и эмоциональные — синтезируются в целесообразном и в силу этого артистичном, образном и красивом игровом движении. Музыкальные фразы артикулируются выразительно и образно, именно *так как* их передают пальцы. Их воплощение выразительным и красивым игровым движением, каким оно бывает при достижении целесообразности (т.е. цель — клавиша-звук — *берется* движением соответствующим звуковому образу), становится эстетически значимым и содержательным явлением.

Целесообразное движение — это движение, завершенное по смыслу, эстетичное и красивое по форме. (*Сравните движения играющих между собой животных: ничего лишнего, неуклюжего. Все движения у них, с точки зрения практического смысла, идеальны.*)

При таком игровом движении-действии эмоции становятся интеллектуальными, «умными» и обобщенными в наивысшей степени, а главное, *предвосхищающими*. Становится возможной также

адекватная и своевременная самооценка результата этих действий, являющихся предпосылкой эффективного и исчерпывающего самоконтроля, что для исполнителя при иных способах звукоизвлекающих движений (ударах, нажимах, толчках) зачастую бывает непреодолимым препятствием на пути к музыкально-исполнительскому мастерству.

В этих трех видах движений пик активности не совпадает с получением результата, поэтому затрудняется и их самооценка, а с ней исчезает и возможность эмоционального переживания, что для музыкально-эстетического развития студентов неприемлемо.

Эти способы звукоизвлечения характеризуются еще и тем, что, в отличие от «взятия», эмоциональная оценка (а оценка результата всегда сопровождается положительными или отрицательными эмоциями) полученного с их участием результата происходит как бы *post factum*, а не предвосхищается воображением играющего. Это принципиально разные уровни и самих практических игровых действий, и уровней их организации, управления и координации, которые во всех трех случаях совершенно разные.

Проявление предвосхищающих эмоций у исполнителя возникает в процессе игры по отношению к будущему звуку. Он в момент «взятия» пальцем ассоциируется у извлекающего с представлением конкретного образного содержания, которое на момент «взятия» уже должно обязательно быть у исполнителя.

Спектр чувств и эмоций, ассоциируемых при игре с каждым конкретным звуком или созвучием, с каждым конкретным штрихом или нюансом, проявляется в самом совершаемом движении-действии, в связи с чем оно становится способным их отразить, что наилучшим образом удается именно в момент самого «взятия».

Возникающие в момент извлечения музыкальных звуков ассоциации тесно связываются с таким «взятием» (легато, нон легато) или «выхватыванием» (сфорцандо, акценты, стаккато и др.) и благодаря самому этому действию у исполнителя пробуждаются соответствующие эмоциональные переживания. В этом действии («взятии») отражается характер «взятого» звука, в нем осознает себя сам исполнитель, в нем он себя проявляет, осмысливает и оценивает.

Деятельностный же характер музыкального исполнительства заставляет исполнителя каждый раз при извлечении конкретного звука решать вопросы адекватной передачи (материализации) образа, сложившегося в его творческом воображении, в виде ком-



плекса целостных и конкретных двигательных-слуховых представлений.

Взаимодействуя *физически* с инструментом, исполнитель тем не менее должен раскрыть *психическую* сущность (характер) музыкального образа, заложенную композитором, и раскрыть степень *своего эмоционального* отношения к нему. Такое сочетание трех ипостасей создаваемого ежесекундно музыкального образа является камнем преткновения на протяжении долгой истории развития музыкально-исполнительского искусства.

За всю историю развития музыкального исполнительства множество раз менялась точка зрения музыкантов-исполнителей на процессы, которые объективно управляют исполнителем в момент игры, менялись приоритеты в педагогике, исчерпывали себя господствующие в тот или иной момент научные взгляды, парадигмы.

И тем не менее накапливались знания в области физиологии, психологии, педагогики и вместе с ними изменялось понимание музыкально-исполнительских процессов, яснее становились представления о событиях, происходящих во время игры. (А их при создании *живого* звукового образа всегда неисчерпаемое множество, и исполнителю, претендующему на то, чтобы быть услышанным и понятым, необходимо учесть все взаимосвязи музыкально-исполнительских действий и создаваемого ими музыкально-эстетического продукта.)

Становилась яснее сама природа музыкально-исполнительского творчества, уточнялись роль и значение каждой составляющей этого творчества и физический аспект игровых действий – движения и сами умственные действия по организации и управлению ими на каждом этапе работы над музыкальным произведением.

Однако ни методистам, ни педагогам, ни самим исполнителям не удавалось полностью решить как практически, так и объяснить в теории проблему *объединения* в одном игровом действии (точнее, звукоизвлекающем движении) момента исполнительского творчества и процесса эффективного управления физической стороной его. Это всегда расчленилось – априори – на «техническое» в игре и «художественное», с объяснением тех и других процессов на различном категориальном уровне, что не соответствует, как позже выяснилось, реальной действительности.

Эстетика музыкальной выразительности, художественного содержания музыкальных произведений никак не связывалась с уровнем *физической артикуляции* пальцевых движений, как будто звуковое творчество происходило где-то, само собой, каким-то непостижимым и особым образом.

Речь продолжала идти об обязательном развитии эстетического чувства через необходимость понимания стиля, особенностей интерпретации, интонационной своеобразии исполняемой музыки, авторской манере музыкального письма и т.д. То есть решалась задача «психологической интерпретации» музыкальных действий в ущерб ее «грамматической» составляющей.

О том, как все это передать и отразить в практическом исполнении, музыканты-педагоги говорили вообще и не конкретно, в виде утверждения о необходимости и обязательности вслушиваться в свою игру. Особенно неопределенными были взгляды на проблему самоконтроля во время исполнения, от эффективности которого и зависело, как все это будет реализовано в игре, какой эстетический уровень будет в ней отражен исполнителем.

Перевод же всех этих «необходимостей» и «обязательностей» из области абстрактных и теоретических рассуждений в область физического воплощения и конкретики оказывался неосуществленным, часто оставаясь вне предмета исследований и поисков. Движение, способное воплотить в звуке тончайшие нюансы музыкальных переживаний исполнителя, физически совершенное и *эстетически* состоятельное, не противоречащее самой своей природе, никак не обсуждалось и не искалось.

Это должно было быть движение универсальное, во многом совершенное и, может быть, *идеальное*, которое бы обладало и физическим совершенством, и полнотой отраженного в нем музыкального содержания, и эмоциональной адекватностью музыкально-эстетических чувств исполнителя.

Все это предполагало, что и управление, и реализация, и контроль результата действий должны быть встроены естественным образом в механизм организации таких движений. Это движение должно быть эстетически безупречным, выглядеть физически совершенным и красивым – без излишеств, «зажатий» и неловкостей, **таким**, каким оно бывает в момент, когда кончики пальцев **берут** различные предметы, а воображение четко *представляет* цель «взятия», *силу* «взятия» и *момент* «взятия». Все это нужно для то-

го, чтобы своевременно и в полной мере оценить результат «взятия».

Такое движение будет соответствовать всем условиям *целесообразности*, потому что прежде чем что-либо взять, мы должны подумать и представить все: и **что** мы должны взять, и **чем**, и **как**, и в **какое** время. При соответствующей трансформации представлений оно способно стать универсальным двигательным средством, обеспечивающим решение абсолютного большинства музыкально-исполнительских проблем, в том числе и музыкально-эстетических.

В этом движении в полной мере отражается и уровень мышления, и воля, и темперамент, и глубина творческого потенциала, и эстетический уровень, и музыкальный вкус, а также критерии для самооценки, сформированные и достигнутые на данный момент исполнителем.

Это движение должно быть способно на тончайшую артикуляцию, что позволяло бы исполнителю передавать и мельчайшие изменения характера исполняемого произведения и отразить *эстетическое чувство* исполнителя, позволяя ему, виртуозно владея ощущениями физических параметров пальцевых движений, решать музыкально-выразительные задачи. При таком движении достигается наивысшая чувствительность играющей руки, и музыка начинает выполнять свою эстетическую, воспитательную и познавательную роль, влияя на ее восприятие слушателями, развивая их музыкально-эстетическое чувство.

Объективно сложилось, что лишь при «взятии» происходит максимальное обострение осязательной способности подушечек пальцев (до 95,6%, по А. Запорожцу) наряду с их минимизацией и активизацией ногтевой фаланги - самой чувствительной и, по сути, *главной* для нас части руки. Все это и позволяет эффективно управлять всеми звукоизвлекающими движениями, дифференцируя тончайшим образом необходимые для раскрытия музыкального образа усилия.

В связи с этим уместно вспомнить о том, что «прежде чем превратиться в произвольно управляемое, движение должно стать ощущаемым» (А. Запорожец, т. 1, с.151).

При такой чувствительности открываются безграничные возможности для выразительной артикуляции во время исполнения, обусловленной эстетически развитым потенциалом играющего. Происходящая при этом максимальная активизация ногтевой фа-

лнги (возникающая лишь при «взятии»), так как только для этого движения характерно втягивание этой фаланги пальцев в ладонь) позволяет точно выполнять все намерения исполнителя, берущего *навышу-звук*, гибко реагируя на изменения в его музыкально-эстетическом чувстве даже в момент самого взятия.

То же, на **что** направлено «взятие» (т. е. представленный звук-клавиша), определяет и регулирует все необходимые физические параметры движений, позволяя получить наилучший результат. При этом устанавливается эффективная обратная связь между сознанием и периферией - кончиками пальцев, информирующих мозг о «взятом» звуке-клавише - и получением результата с мгновенной оценкой его качества.

При «взятии» все происходит естественным образом в *соответствии с желанием и музыкально-эстетическим чувством* исполнителя. Важно лишь одно - чтобы желания имели реальные и конкретные очертания: *что* (где и чем) берется, *как* берется и *когда* тогда движение пальцев приобретает целесообразный характер, что делает его красивым, артистичным, изящным и точным, т. е. эстетически содержательным и образным.

И еще об одном и, пожалуй, самом характерном признаке игрового движения при «взятии» следует помнить в связи утверждением о высочайшей степени управляемости таких движений с *музыкально-эстетических позиций*.

Представление будущего характера звучания при «взятии» связано теснейшим образом с конкретным звуком-клавишей, с его *высотой* и отношением к ближайшим звукам и созвучиям, поэтому объективно требует от исполнителя, чтобы он непременно представлял местоположение его на клавиатуре, диктуя пальцам мгновенное стремление их к этому звуку-клавише.

Такая взаимосвязь между конкретной клавишей и характером ее звучания и интонирования является одним из важных условий синтеза музыкального образа с выразительной и образной артикуляцией пальцев, соединения всегда искомого музыкантами исполнителями «художественного» с «техническим», *умственного* и эмоциональным.

Без такого двигательного представления музыкально-образное представление просто *немыслимо*. Нельзя решать проблему *выраженного «выговаривания»* без выразительной *артикуляции* пальцев (а именно об этом как о живой речи должен идти разговор при

озвучивании содержания произведения) звука и связанной с этим координации каждого пальцевого движения без представления его *точного местоположения*, так как при неточно взятой клавише-звуке исказится музыкальный образ, деформируя его содержание.

С этим тесно связано музыкально-эстетическое представление будущего звучания, его роль в создании мысленного образа произведения, отражение в структуре этого образа эстетического чувства исполнителя.

Обладая лишь при «взятии» необходимыми для такой музыкальной речи качествами – *экономичностью, чувствительностью, активностью*, – проявляющимися всегда и одновременно, пальцы играющего смогут не только точно озвучить текст, но и адекватно передать все намерения, в том числе и уровень его музыкально-эстетического чувства.

Нам кажется, что именно такое состояние руки имелось в виду, когда говорилось, что «...вся рука должна представлять собой одно целое от плеча до кончиков пальцев...» и что «работать над тем, чтобы устанавливать, какое участие принимают отдельные части руки (т. е. сознательно разлагать целое движение на его составные части) бесполезно, ибо мы с детства приучаемся *слагать* /Выделено нами, – Н. С./ необходимые нам движения в общую линию и отучаемся разлагать ее на составные части» (С. И. Савшинский).

Следуя естественно сложившимся объективным закономерностям организации и управления пальцами во время «взятия», эти их качества всегда проявляются как бы сами собой.

И, действуя в рамках закономерностей, присущих берущим какие-либо предметы пальцам, т. е. *системной* и последовательной организации их, мы благодаря этому всегда получим гарантированный результат, тот результат, который представлялся уже при нашем *решении* взять какую-либо клавишу-звук.

Представление «взять» всегда означало *осмысленность* и *определенность* действий и намерений берущего.

И каким бы далеким при таком якобы физическом движении-действии музыканта-исполнителя не казалось нам проявление его эстетических вкусов и предпочтений, тем не менее именно во «взятии» для него возникает исчерпывающая возможность проявить всего себя, свой вкус и *музыкально-эстетический уровень* на данном этапе своего музыкального развития.

«...У каждого даровитого пианиста техническое мастерство формируется на основе характерных именно для него *эстетических идеалов*», – говорил Л. В. Николаев.

Поэтому с первых же шагов мы обязаны при игре на музыкальном инструменте приучать себя действовать в рамках образных представлений, обусловленных сформировавшимся у играющего музыкально-эстетическим вкусом. Например, при необходимости играть «нежно» или «энергично», брать звуки соответственно такой вербализации, этим образам и понятиям.

Степень же «нежности» или «энергичности» полностью зависит от особенностей его личности, характера и темперамента, что едва поддается большим изменениям, и что педагог должен обязательно учитывать.

И еще один не менее важный аспект хотелось бы затронуть в связи с выбором *способа* звукоизвлечения. Речь идет о проявлении *творческой воли* исполнителя – неотъемлемого качества его музыкального таланта. Воля исполнителя максимально проявляется в *момент* «взятия» музыкального звука, раскрывая уровень развития и его музыкального мышления, и его эстетического вкуса, что исчерпывающе демонстрируют достигнутое им исполнительское мастерство, ярко выраженный индивидуальный характер.

При «взятии» отлично действуют естественные механизмы самоконтроля и самооценки, позволяя играющему адекватно оценивать свою игру, получая *эстетическое* наслаждение от владения своими руками, чувствуя их, ощущая в полной мере то, как они *красиво* и *ловко* передают в звуке музыкальный образ, музыкально-эстетические представления. Как пишет Г. Нейгауз: «Иногда... я остро ощущаю, какую радость мне доставляет процесс игры, какое удовольствие испытывают не только моя "душа", мой слух, но и мои пальцы от осязания клавиатуры!»

Ощущение *взятого* (или берущегося) звука-клавиши позволяет играющему также своевременно получить информацию «с места событий», что важно, если необходимо откорректировать свои дальнейшие действия, в том числе и с точки зрения музыкально-эстетических критериев.

*Главным достоинством игровых действий, основанных на «взятии» и превращающих участвующие в них движения в наиболее эстетичное и эффективное средство взаимодействия с музыкальным инструментом, является их изначальная психофизиологи-*

ческая целесообразность и возможность передачи музыкальных эмоций. Присущие им (неотъемлемые) такие качества, как экономичность, активность и предельная (95, 6 %) осязаемость, возникающие при «взятии» одновременно и всегда, превращают их в ничем не сравнимый способ звукоизвлечения, обеспечивающий играющему наивысший уровень музыкально-исполнительского мастерства.

Они дают играющему возможность привести музыкально-исполнительский процесс к состоянию *живого* общения со слушателем, превратив каждое звукоизвлекающее движение в частичку внутренней насыщенной тончайшими музыкально-эстетическими эмоциями жизни исполнителя, выраженной в действиях.

Они всегда целесообразны и адекватны намерениям играющего и отражают в полной мере его сущность.

Выполняя наилучшим образом различные функции, пальцы при этом движении способны максимально осязать и ощущать все, с чем они вступают в контакт, способствуют повышению исполнительского мастерства, бесконечно развивая как музыкальное мышление, так и выразительность артикуляции. То есть *формируют* наиболее точные двигательно-слуховые представления и затем наилучшим образом *координируют* движения пальцев, извлекающие звуки.

При таких качественных характеристиках движений в момент *взятия* пальцами клавиши-звука происходит активное накопление и закрепление информации о происходящем, что создает наилучшие предпосылки и для развития его музыкально-эстетического чувства и вкуса, что оказывает огромное влияние на рост его профессионального мастерства.

На этом фоне возникает и развивается воля к творчеству, непреодолимая потребность в выразительной игре и жажда поделиться творческими находками, которые в этой ситуации неизбежно сопровождают музыкально-исполнительский процесс.

Следует также учитывать возрастные особенности развития воображения и мышления, особенности формирования необходимых для игры двигательно-слуховых представлений учащегося, которые, несомненно, имеют место.

На начальном этапе более интенсивно происходит процесс накопления сенсорной информации, преобразующейся в двигательные реакции при разборе текста новых произведений. В дальней-

шем же происходит интенсивная работа над разнообразной артикуляцией и штрихами, в которых отражается индивидуальность каждого исполнителя, а также формируются художественно-технические критерии правильной игры, адекватности музыкально-исполнительских действий.

Как уже было сказано, через способ звукоизвлечения, основанный на «взятии», у учащегося формируются наиболее эффективные навыки самоконтроля игровых движений и управления музыкально-исполнительским процессом в целом.

Этот способ, являясь универсальным во всех функциональных проявлениях (на этапах формирования представлений, поиска и закрепления выразительных средств и превращения процесса звукоизвлечения в процесс действий-переживаний), создает необходимые предпосылки тонкой дифференциации усилий при исполнении различных видов акцентов, sforцандо, а также других выразительных средств.

Целенаправленное накопление двигательных ощущений и слуховых впечатлений формирует у учащегося музыкально-эстетические критерии высокохудожественной игры (механизм и закономерности этих преобразований раскрыты нами ранее при описании способа игры, основанного на «взятии»). Интенсивно развивает его музыкальный вкус и создает базу для многовариантной и разнообразной игры, становясь предпосылкой творческого подхода к музыкальному исполнительству, превращая его в чрезвычайно значимый субъект культуры общества.

#### Вопросы для повторения

1. Как проявляется музыкально-эстетическое чувство в исполнительском искусстве?
2. Как обеспечивается высокий эстетический уровень игры?
3. Что означает для проявления музыкального чувства «взятие» кончиком пальца клавиши-звука?

#### Рекомендуемая литература

1. Запорожец А. В. Избр. труды. Т. 1. М.: Педагогика, 1986.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1967.
3. Сохор А. Музыка как вид искусства. М.: Музыка, 1961.
- Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Владос. 1997.
- Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. М., 1999.

#### Раздел 4.

#### Совершенствование исполнительской техники

Понятие об исполнительской технике в широком и узком смысле теснейшим образом связано с выразительной пальцевой артикуляцией. Если пальцы умеют передать живую музыкальную интонацию, прочувствованную и пережитую, значит, можно говорить и о дифференцированном, более избирательном подходе к развитию музыкально-исполнительского мастерства.

Правда, до сих пор под таким разделением подразумеваются две стороны игры: художественная и техническая. Однако при высокохудожественном исполнении такое деление в чистом виде невозможно, так как исчезает музыкальный смысл и теряется целесообразность всех музыкально-исполнительских движений.

Саму работу над совершенствованием какого-либо вида техники проводить можно, но дальнейшее объединение этих двух разных видов работы – художественной и технической – музыкальная педагогика оставляет за самим исполнителем, то есть этот вопрос решается на «авось», что малопродуктивно и непредсказуемо.

Это одна из проблем, которая не может быть успешно решена, если исходить из прежних взглядов на исполнительскую технику. Ее можно решить лишь тогда, когда звукоизвлекающее движение превращается в «действие-переживание». Только такое движение способно объединить эти два вида техники, превратив звукоизвлекающий процесс в музыкально-исполнительское творчество.

При этом огромное значение приобретает качество движений, которое может обеспечить это превращение-переход. Они должны быть очищены от всего мешающего и лишнего, т.е. стать активными, экономичными и чувствительными, что позволит им стать носителями творческой воли играющего в чистом виде. Как раз эти моменты не нашли пока своего отражения в исследованиях, связанных с музыкально-инструментальным обучением.

Высказывались лишь отдельные рекомендации по управлению своими игровыми движениями играющим в процессе игры на музыкальном инструменте, связанные с необходимостью экономии движений, их активизацией, а также обострением двигательных ощущений.

Особенно часто встречаются рекомендации, призывающие к экономичности звукоизвлекающих движений в игре.

Это первый вид рекомендаций из трех крайне необходимых музыканту-исполнителю, без которых не может быть и речи об успешной музыкально-исполнительской деятельности. Например, И. Манн пишет: "Хорошо можно играть только при наибольшей экономии сил". Об экономии мышечных усилий пишет и А. Б. Шенкер: "Надо делать такие движения, с помощью которых звуковой результат достигался бы проще всего и естественнее всего наименьшей затратой сил и времени". Г. Г. Нейгауз также пишет: "Необходимости добиваться... полнейшего спокойствия и пользования только теми движениями, которые строго необходимы: осуществлять полностью принцип экономии – один из важнейших принципов во всяком труде и особенно в психофизическом".

"Критерий рациональности включает в себя прежде всего случае впечатления исполнителя, который должен стремиться к достижению художественной цели путем наименьшей затраты мышечного напряжения", – пишет Л. С. Гинзбург.

Не обходили своим вниманием эту сторону игры и представители других музыкально-инструментальных специальностей. Например, автор труда "Искусство скрипичной игры" К. Флеш пишет, что: "Всякое лишнее движение или бесцельное его затруднение, не содействующее непосредственно звукообразованию, из игры должно быть исключено".

Пишут об этом и педагоги-баянисты. Известный педагог и исполнитель П. А. Гвоздев считал положительным моментом в техническом развитии то, когда "движения пальцев будут экономнее и сохранится необходимый контакт пальцев с клавишами". Б.М. Егоров указывает на необходимость самоконтроля "ученика за качеством звука и минимальными игровыми усилиями для достижения нужного звучания".

Как можно видеть из вышесказанного, проблема экономии (рационализации) игровых движений занимала и продолжает занимать одно из ведущих мест в музыкально-инструментальном творчестве. Необходимость добиваться экономичности игровых движений свидетельствует не только о понимании зависимости от этого развития технического уровня играющего.

С экономией движения связано отрицательное влияние перенапряжения игрового аппарата, ведущего к профессиональным за-

болеваниям. Брошюра А. А. Шмидт-Шкловской посвящена вопросам рациональной организации игровых движений, способствующих излечению профессиональных заболеваний пианистов. Нерациональность игровых движений всегда вызывала беспокойство педагогов-практиков. Они замечали, что если выполняемые движения по своим физическим параметрам недостаточно осмыслены и организованы учащимся, то у него возникают и закрепляются нерациональные игровые навыки. Информация о совершаемых игровых движениях при этом "засорена" лишними движениями и чрезмерными усилиями, что лишает учащегося возможности формирования у него адекватных слуховых двигательных представлений. Это затрудняет формирование у него правильных критериев оценки качества своих игровых действий, особенно их исполнительской части – игровых движений – и делает невозможным самоуправление играющим своими движениями с точки зрения их целесообразной координации. (По выражению Г. Когана: «Сведению к "минимуму – в идеале – к нулю – "зазора" между его "хочу" и "могу".»)

Весомый вклад в анализ проблемы нерациональных движений внес метод снятия ЭМГ с их графической записью и фотоснимками (Б. И. Талалай, Ю. Н. Бай). Анализ записей и снимков ЭМГ наглядно свидетельствует о том ущербе, который наносится играющему при нерациональной технике, что отрицательно сказывается и на его музыкальном развитии.

Необходимость в экономии движений во многом связана с физическими закономерностями движений – уменьшением их амплитуды, обеспечивающей более частое их повторение, минимизацией усилий при сокращении с целью быстрее расслабления и лучшей готовности к повторным сокращениям. Но экономичность движений оказывает влияние и на другие аспекты игровых действий.

Имеется в виду тот момент, который характеризуется тем, что чем меньше разница во времени между началом движения и получением информации играющим о результате этого движения, тем эффективнее становится управление им, так как становится возможной более полная и своевременная оценка этого движения, его результата. Это оказывает влияние на качество формирующихся при этом слуходвигательных представлений, которые, в свою очередь, управляют затем игрой, становясь критериями оценки качества игровых движений и действий.

Однако этот момент в организации игровых действий и участвующих в них движений пока не получил своего объяснения в музыкально-исполнительской теории.

В ситуациях технически сложных несовершенство игровых движений, их низкая культура наносят значительный ущерб формированию у исполнителя двигательно-слуховых представлений, развитию у него музыкального мышления и могут стать непреодолимым препятствием на пути к повышению его профессионального мастерства.

Вторым видом наиболее часто встречающихся рекомендаций является рекомендация добиваться обострения осязания, чувствительности игрового аппарата.

Еще в начале XIX века ряд педагогов высказывались о необходимости добиваться хорошего осязания игрового аппарата. (См. примеры в разделе I.)

Вопрос этот остается актуальным в музыкальной педагогике и в протяжении также всего XX века. Например, С. Савшинский пишет о важности игровых ощущений, особенно о необходимости их осмысления, следующее: "При выработке навыка мы руководимся непосредственно музыкально-образными представлениями и игровыми ощущениями, одновременно их осмысливая". Г. Г. Нейгауз говорит о том, что: "Хорошее ощущение клавиатуры схоже с ощущением, когда держишь в руках прекрасную вещь", подчеркивая тем самым возможность при достаточно развитых двигательных ощущениях испытывать эстетическое наслаждение от самого процесса игры. И вряд ли являются преувеличением слова французской пианистки М. Лонг, сказанные о пальцах: "Концы наших рук – это кисть и пальцы – не только мышечный организм. Они чудесные органы чувств, одаренные собственными ощущениями, я хочу сказать – почти даром творчества. Если они часто повинуются мозгу, то гораздо чаще, чем это кажется, именно они управляют".

Й. Гат писал о том, что "наша задача – воспитать в себе такое ощущение, будто мы играем непосредственно самой клавишей на струне". О необходимости ощущать кончики пальцев свидетельствует и следующее его высказывание: "...концентрировать внимание всегда на конечном пункте движения", или другое: "Кончик пальца должен как бы срастись с клавишей, ибо только так может возникнуть ощущение, будто клавиша – продолжение нашей руки, при помощи которой мы играем непосредственно на струнах".

О. Шульпяков говорит о том, что "музыканту необходимо держать под контролем сознания ощущения, идущие от двигательного аппарата, и уметь анализировать их".

Приведенные выше высказывания известных музыкантов в полной мере говорят о важности обострения осязания и ощущений игрового аппарата играющего на музыкальном инструменте, это требует от него хорошо сформированного навыка анализа и оценки своих игровых движений и действий с этой точки зрения.

К третьему виду относятся рекомендации, связанные с необходимостью добиваться активности пальцев, особенно их кончиков, что характеризуется их движением вовнутрь, в ладонь. «Упражнение пассивными пальцами, "шлепанье" приносит больше вреда, чем пользы, и рано или поздно приводит к разрушению пальцевой техники. Напротив, активной работой пальцев можно достигнуть удивительно быстрых результатов» (Й. Гат, Техника фортепианной игры. Москва-Будапешт, 1957, с. 156).

Об этом же пишет А. Шмидт-Шкловская, напоминая, что "пальцы не должны терять цепкости кончика и способности сокращаться".

При проверке возможности выполнения этих рекомендаций при обучении игре на баяне (аккордеоне) было обнаружено, что движения пальцев, позволяющие выполнить эти рекомендации, удивительно похожи друг на друга. Например, добиваясь активности пальцев, можно заметить, что это состояние достигается лишь при движении ногтевой фаланги в ладонь ("вовнутрь").

Далее было обнаружено, что наиболее экономичным движение будет тогда, когда ногтевая фаланга будет двигаться тоже в ладонь.

Дальнейшие попытки были связаны с обострением чувствительности пальцев, точнее, подушечек их. Оказалось, что наибольшая чувствительность достигается при ошупывающем движении, т. е. при движении кончика пальца в ладонь (скольжении-ошупывании).

В результате проведенной практической проверки рекомендаций, связанных с экономичностью, активностью и осязаемостью игрового аппарата, было обнаружено чрезвычайно важное обстоятельство. Оно заключалось в том, что эти наиболее часто встречающиеся в методической литературе и наиболее важные для музыкально-исполнительского процесса качества игровых движений могут быть достигнуты одновременно (!) и, главное, каждый

раз(!) одним и тем же движением-действием, которое характеризуется движением кончиков пальцев играющего в ладонь, т. е. ошупывающим или берущим.

Как оказалось, берущие клавиши-звуки пальцы проявляют эти качества одновременно и всегда! Таким образом, значительно ускорялась оценка играющим своих движений с точки зрения достижения нужных качеств их (экономичности, активности, осязаемости), а тем самым улучшался и столь важный для хорошей игры самоконтроль.

Оставалось решить наиболее сложный вопрос музыкально-инструментального творчества – вопрос целесообразности игровых движений и действий. Решение этого вопроса – это решение сложнейшей проблемы исполнительского искусства, проблемы беспрепятственного донесения исполнителем до слушателя своего понимания музыкального образа, собственной интерпретации исполняемого произведения без погрешностей, связанных с «зажатостью» игрового аппарата, плохой координацией пальцевых движений и т. д.

Методологическим основанием важности достижения целесообразности звукоизвлекающих движений послужило положение П. Анохина о трех условиях целесообразности.

Их выполнение является свидетельством действий в соответствии с объективными закономерностями организации движений и не менее объективными критериями наивысшего их качества.

Педагогический процесс должен быть организован таким образом, чтобы все действия обучаемого могли быть подвергнуты полному анализу и оценке в соответствии с основными положениями и закономерностями управления движениями, открытыми психологами.

В процессе обучения должны быть решены вопросы выполнения условий целесообразности.

Как видно из всего сказанного, это возможно лишь путем выбора способа, каким извлечен звук.

Если музыкально-исполнительские действия структурированы и подчинены логике, то выполнение условий целесообразности вполне возможно. Если же они не систематизированы, т. е. исполнитель действует непоследовательно и хаотично, то естественно, ответы на вопросы целесообразности (что делать? как? когда?) не



могут быть даны играющим, так как эти действия не взаимосвязаны и им не осознаются.

Иначе быть не может, так как природа возникновения трех условий целесообразности требует соблюдения последовательности умственных операций, сложившихся в ходе эволюции. Малейшие отклонения от природосообразности вызовут многочисленные напряжения в действиях и дадут непредсказуемые результаты. Таким образом, все учебные усилия могут остаться малопродуктивными, а результат их не гарантированным.

Проиллюстрировать сказанное могли бы проведенные нами исследования данного явления в педагогической практике.

Для участия в эксперименте были приглашены учащиеся-баянисты младших курсов музыкального училища в количестве 12-ти человек, а также аккордеонисты - тоже 12 человек. Обе группы учащихся были разделены на экспериментальную и контрольную группу - по 6 человек в каждой.

Методика проведения этого этапа исследования предполагала выполнение трех заданий с целью выяснения исходного уровня навыков самоуправления:

- сформированность двигательных и слуховых представлений учащегося;
- осознанность (ощущаемость) учащимся своего игрового аппарата;
- целесообразность его игровых движений и действий.

Данный этап исследования проводился на следующем материале.

1. Первое задание было связано с воспроизведением фрагментов двух исполненных на экзамене произведений (т.е. достаточно выученных) с повторением игровых движений на "немой" клавиатуре и на столе (синхронно с пропеванием голосом или проговариванием мелодического голоса различными слогами: "та", "да", "ти", и др.).

2. Второе задание было связано с проигрыванием незнакомого учащемуся фрагмента музыкального произведения различными вариантами, а именно:

а) первый вариант был связан с чтением данного отрывка с листа без обозначения штрихов, динамики с целью выяснения как учащийся ориентируется на клавиатуре, знает ли он что делать

пальцами при игре (т.е. каков порядок их движений, где на клавиатуре брать звуки);

б) второй вариант этого задания имел своей целью выяснение того, умеет ли учащийся воспроизвести на инструменте этот же фрагмент, но уже со всеми обозначенными средствами музыкальной выразительности - динамикой, штрихами, темпом, т.е. выполнить второе условие целесообразности (как делать?) - с какой силой, скоростью, ритмом должны двигаться пальцы играющего (в сочетании с мехом);

в) третий вариант - этот же фрагмент исполняется в различных темпах - от  $\bullet = 60$  до  $\bullet = 120$  с целью выяснить насколько оперативно учащийся может изменить силу, скорость, ритм, порядок и местоположение движений пальцев, что свидетельствовало бы о его способности выполнить и третье условие - когда делать, т.е. он знает, когда нужно менять силу, скорость, ритм и порядок того или иного игрового (пальцевого) движения,

3. Третье задание было связано с выяснением того, какими движениями пальца осуществляется звукоизвлечение - ударом, нажимом, толчком или скольжением ("взятием", "выхватыванием"). Это задание состояло из двух частей.

Вначале учащемуся предлагалось исполнить короткие арпеджио штрихами - легато, стаккато и нон легато. Вид игрового движения определялся визуально. При этом критерием наибольшей экономичности, активности и чувствительности являлось движение ногтевой фаланги вовнутрь к ладони, т.е. движение, основанное на "взятии", "схватывании". Затем по нашей просьбе учащимся были исполнены два выученных ранее разнохарактерных произведения. Это позволило нам установить, в какой степени представлены эти движения (движения ногтевой фаланги вовнутрь) в автоматизированных комплексах игровых движений.

Результаты выполнения всех трех заданий и их вариантов (1 и 3) оказались низкими как в экспериментальных, так и контрольных группах.

Результаты выполнения всех трех заданий и их вариантов (2 и 3) оценивались по следующим критериям:

1. Состояние сформированности у учащегося слуховых и двигательных представлений:

а) состояние полной сформированности определялось умением учащегося пропеть выученное произведение с одновременным



воспроизведением игровых движений на плоскости (крышке стола) - оценка "5";

б) состояние достаточной сформированности определялось умением учащегося пропеть выученное произведение и воспроизвести игровые движения, но без звука на клавиатуре инструмента; (такое воспроизведение не требует от учащегося пространственных представлений "берущихся" клавиш-звуков на плоскости, а лишь "взятия" их с тем или иным характером - "нежно", "осторожно" или «энергично» и т.д.) - оценка "4";

в) состояние недостаточной сформированности характеризовалось умением петь музыкальное произведение, но неумением воспроизвести его в движениях на клавиатуре без звука - оценка "3";

г) состояние несформированности характеризовалось тем, что учащийся не мог как правильно петь, так и воспроизводить игровые движения на клавиатуре без звука - оценка "2".

2. Критерии оценки игровых движений учащегося-баяниста (аккордеониста) с точки зрения их целесообразной организации:

а) выполнение первого условия (что делать?) проверялось чтением с листа незнакомого учащемуся нотного текста без указаний динамики, штрихов, изменений темпа. Быстрое нахождение учащимся соответствующих этому тексту клавиш должно было свидетельствовать о том, что учащийся хорошо ощущает свой игровой аппарат и способен выполнить первое условие - что делать - т. е. быстро определять, какую клавишу, где на клавиатуре и каким пальцем необходимо "взять", чтобы получить нужное звучание.

*Первый критерий* - точная в звуковысотном отношении быстрая и музыкально выразительная игра - оценка "5".

*Второй критерий* - точная игра, в среднем темпе, с отдельными элементами музыкальной выразительности - оценка "4".

*Третий критерий* - неточная в звуковысотном отношении игра (с текстовыми ошибками), в неровном темпе - оценка "3".

*Четвертый критерий* - учащийся затрудняется где, какую клавишу и каким пальцем нужно брать (в соответствии с ритмом), т.е. наблюдается полное отсутствие умения переводить нотный текст в игровые движения даже в медленном темпе - оценка "2".

б) выполнение второго условия (как делать?) связано с тем, что при исполнении данного отрывка учащимся выполняются указанные в тексте штрихи, динамика, изменения темпа.

*Первый критерий* - все указания текста выполняются уверенно и быстро - оценка "5".

*Второй критерий* - все указания текста выполняются, но с затруднениями типа замедлений в игре - оценка "4",

*Третий критерий* - учащимся выполняются не все указания, игра напряженная, вязкая и неровная по темпу - оценка "3".

*Четвертый критерий* - указания штрихов, динамики выполняются частично, преимущественно с помощью лишних движений, чрезмерными усилиями (с прогибами пальцев в суставах), со значительными погрешностями - оценка «2»;

в) третье условие целесообразности (когда делать?) характеризуется выполнением всех указанных в тексте штрихов, динамики, ритма в указанных темпах от  $\text{♩} = 60$  до  $\text{♩} = 120$ . Тем самым определялся уровень управляемости пальцевых движений по силе, скорости, ритму и порядку в различных темпах.

Оценка «5» - все указания выполняются в темпе  $\text{♩} = 120$ .

Оценка "4" - все указания выполняются в темпе  $\text{♩} = 90$ .

Оценка "3" - все указания выполняются, но лишь в темпе  $\text{♩} = 60$ .

Оценка "2" - указание динамики, штрихов, ритма в темпе  $\text{♩} = 60$  не выполняются.

Критерии оценки игровых движений с точки зрения их экономичности, активности и чувствительности.

*Первый критерий*: движения, основанные на "схватывании" или "взятии", в игре испытуемого преобладают - оценка "5".

*Второй критерий*: эти движения представлены лишь при игре тех эпизодов произведений, которые исполняются в быстрых темпах независимо от фактуры - оценка "4",

*Третий критерий*: эти движения использовались лишь при игре в быстром темпе одноголосных пассажей - оценка "3".

При полном отсутствии в игре учащегося подобных движений, как указывалось выше, ставился знак "-", и игровые движения, которыми пользовался играющий, нами в баллах не оценивались.

По первому заданию были получены следующие результаты.

Ни у кого из испытуемых не было обнаружено такой сформированности двигательных представлений, которые позволили бы им быстро и точно воспроизвести игровые движения вне инструмента.

И наоборот, наличие такой сформированности свидетельствовало бы о хорошей памяти учащегося на их силу, скорость, пространственную точность, порядок и художественную осмысленность (точную эмоциональную установку).

От этих параметров в полной мере зависят такие музыкально-выразительные средства, как динамика, штрихи, темпы, точность ритма, в которых в наибольшей степени раскрываются особенности таланта исполнителя, его индивидуальность.

О большой значимости этих двигательных параметров в развитии личности свидетельствуют исследования, направленные на изучение вопросов организации произвольных движений - Н.И.Бернштейна, А.В.Запорожца, В.С.Фарфеля, Л.В.Чхеидзе, Л.В.Алексеева и др.

В музыкально-исполнительской деятельности на значимость таких качеств, как сила, скорость, пространственная точность пальцевых движений, указывается в исследовании Н. И. Мироновой.

Посвященное вопросам диагностики двигательных способностей, это исследование позволило автору убедительно доказать, что необходимым условием активизации обучения игре на музыкальном инструменте является способность учащегося-инструменталиста к управлению силой движений, скоростью их, пространственной точностью.

Это исследование связано с изучением самого процесса управления игровыми движениями по музыкально-значимым параметрам с целью приближения к высокому качеству игровых движений и действий самим учащимся и, на наш взгляд, является следующим и закономерным шагом в направлении к *целесообразности*.

В результате выполнения первого задания был сделан вывод о том, что более точно воспроизводились испытуемыми лишь начальные игровые движения (начало произведений, начало отдельных частей, эпизодов). В целом же у учащихся отсутствовали двигательные представления, что, естественно, делало невозможными как их регулярные самоанализ и самооценку, так и сознательную корректировку в процессе работы над произведением.

Управление игрой происходило лишь с помощью слуховых представлений, которые сформировались у учащихся гораздо лучше, в чем мы убедились благодаря пропеванию ими (по нашей просьбе) этих отрывков голосом. Об этом же свидетельствовало и

правильное исполнение на инструменте фрагментов этих произведений после того, как обнаруживались затруднения у испытуемых при воспроизведении этих фрагментов на столе или клавиатуре без звука.

Абсолютное большинство игровых движений, за исключением лишь начальных, которые, как уже говорилось, многие испытуемые воспроизводили достаточно точно на столе, но неосознанно, благодаря полной автоматизации этих движений и целых их комплексов.

По *второму* заданию были получены следующие результаты.

Первый вариант - чтение с листа отрывка произведения без обозначения штрихов, нюансов, аппликатуры - показал, что учащиеся в процессе игры на баяне (аккордеоне) не представляют себе, что они должны сделать непосредственно пальцами. То есть той частью руки, какой они, прежде всего, извлекают звуки. Об этом свидетельствовали лишние движения испытуемого рукой, плечом, кивками головой при игре, что отрицательно сказывалось на точности игры, темпе и качестве звучания. Все это вместе показало, что у большинства учащихся отсутствуют ощущения движений кончиков пальцев (А. Запорожец, И. Гат и др.), которые крайне важны для управления произвольными движениями.

Второй вариант второго задания предполагал выяснение того, как учащийся в процессе организации своих игровых движений осознает взаимосвязь таких физических параметров своих движений, как сила, скорость, ритм, порядок с такими уже обозначенными в тексте музыкально-выразительными средствами, как динамика, темпы, штрихи, ритм и звуковысотная точность.

Было замечено, что у большинства учащихся при неожиданных переходах от форте к пиано возникали лишние движения рукой, кистью или корпусом. (При этом почти полностью отсутствовало управление мехом, т.е. активное ведение его, что свидетельствовало о недостаточном внимании учащихся также к ощущению силы давления левой руки на мех.)

Несколько иная картина возникла при переходе в игре от "р" к "f". Такой переход не сопровождался активизацией пальцевых движений (они оставались некоторое время такими же, как при игре на "р"), что свидетельствовало бы об изменении эмоциональной установки перед изменением силы или скорости (и т.д.) игровых дви-

жений и отразилось бы на характере звучания. Чаще всего изменения (от "p" к "f") касались более крупных частей тела играющего. Возникали кивки головой (особенно при неожиданных переходах к форте или sforцандо), движения плечом, удар кистью по клавишам. При этом наблюдалось более интенсивное ведение меха, рывки его. В пальцах же возникали прогибы их в суставах (ногтевом), что говорило о чрезмерных усилиях играющего при игре на "f" и нерациональной организации пальцевых движений с целью получить громкое звучание. Особенно часто это явление наблюдалось у аккордеонистов из-за больших размеров клавиш и расстояний между звуками.

Изменение темпа движений в большинстве случаев характеризовалось задержкой исполнения быстрых последовательностей звуков после медленных и чрезмерными усилиями (давлением) пальцев на клавиатуру при игре более длинных звуков после коротких и быстрых (восьмых после шестнадцатых).

Во всех случаях у учащихся наблюдалась *вязкость* в игре. При выполнении штриховых указаний в большинстве случаев наблюдалась непоследовательность и пестрота в выборе игровых движений. Например, при игре легато наблюдалось или чрезмерное давление пальцев, или кистевые движения, сопровождаемые плавными движениями предплечья (использование так наз. "рессоры"). При этом в звучании не наблюдалось ощутимых изменений, что позволяло сделать вывод о том, что исполнение легато обусловлено не изменением давления пальцев на клавиши или дополнительными движениями кисти (или локтя), а иными факторами, которые позволяли играющему эти изменения движений не считать в качестве обязательных при игре легато.

При игре стаккато у испытуемых также наблюдалась пестрота и многообразие движений, хотя в звучании ощутимых изменений также не было замечено. Правда, при игре так наз. "кистевым стаккато" (И.Алексеев, Ф. Липс) слышался более сильный стук клавиш (клапанов) от более сильного удара их по деке. При этом пальцы - *наиболее чувствительная часть игрового аппарата* (!) - играли роль "тыкалок", будучи зафиксированными ("зажатыми") во всех трех суставах. При такой игре ни о какой выразительной пальцевой артикуляции не могло быть и речи.

Как показало выполнение второго варианта задания (анализ и оценка игровых движений-действий в соответствии со вторым ус-

ловием целесообразности), учащимися не решался вопрос - *как* делать, так как отсутствовало понимание объективной обусловленности тех или иных изменений качества звука от изменений каких-либо физических параметров игровых движений.

Большинство учащихся не уделяло никакого внимания возникавшим при игре ощущениям *силы, скорости, ритма*. Наблюдалась субъективная приспособляемость каждого учащегося к своему инструменту при игре. По сути, почти каждый из играющих (за исключением 2 из 24) при таком изобилии лишних движений не показал (да и не мог показать) умения сознательно организовать или изменить движение так, чтобы получить сразу же необходимый звук. Игра носила ярко выраженный характер игры способом "проб" и "ошибок".

Выполнение условия "когда делать" проверялось нами с помощью того же музыкального фрагмента (с указанными динамикой, штрихами, темпом), но с учетом соблюдения указанных темпов -  $\bullet = 60$ , до  $\bullet == 120$ . Необходимость выдерживать темп и умение выполнять в этом темпе все указания в отношении динамики, штрихов фактурных особенностей свидетельствовало бы о том, что испытуемый обладает умением *представить* как будущий звуковой результат, так и средства, каким этот результат может быть достигнут и таким образом сознательно управляет процессом игры на инструменте и прежде всего игровыми движениями.

По нашему мнению, особенно наглядно свидетельствовало бы об этом выполнение испытуемыми указанных штрихов, нюансов и сложных фактурных элементов музыки в быстрых темпах, когда требуется мгновенное изменение физических параметров игровых движений с быстрым анализом поступающей от пальцев и слуха информации, её оценкой. Неумение учащегося своевременно изменить эти параметры в определенном темпе указало бы на отсутствие у него ощущения *момента* контакта пальца с клавиатурой, что должно было позволить ему решить своевременно этот вопрос и выполнить *третье* условие целесообразности.

Проверка игры испытуемых с целью выяснить, насколько выполняется ими третье условие (*когда* делать?), показала одинаково близкий уровень во всех группах.

Было отмечено, что с увеличением темпа у всех испытуемых снижалось качество выполнения как штриховых, так и динамических указаний, а при изменениях фактуры или ритма движений

появилось большее количество текстовых ошибок. Это свидетельствовало о том, что мышление учащегося не в состоянии при нерациональных игровых движениях руководить своевременным изменением физических параметров этих движений из-за их значительной "засоренности" лишними ощущениями и чрезмерными усилиями.

Возникла необходимость изучения самого процесса организации испытуемыми своих движений.

Как уже отмечалось выше, анализ музыкально-педагогической литературы, литературы по психологии, физиологии показал, что наиболее рационально организованными считаются движения, отличающиеся экономичностью, активностью и высокой чувствительностью (осознанием).

Игра испытуемыми арпеджио, гамм, аккордов и двух выученных ранее произведений (третье задание) показала, что из 24 учащихся лишь у двоих игровые движения обладали экономичностью, т.е. характеризовались движением кончиков их пальцев вовнутрь ладони (у одного – баяниста – в большей степени, у другого – аккордеонистки – меньшей). Это обстоятельство, в свою очередь, говорило об активности ногтевой фаланги, сопровождавшейся обострением чувствительности кончиков пальцев (подушечек). Игра этих учащихся отличалась большой выразительностью и пальцевой артикуляцией, точностью ритма и ясным динамическим планом. Это указывало на то, что экономичность и сопутствующая ей активность ногтевой фаланги с обострением тактильной чувствительности, несомненно, оказывают положительное влияние на качество игры этих учащихся.

Из 22 оставшихся учащихся лишь у троих испытуемых наблюдалась некоторая рационализация пальцевых движений в момент исполнения более сложных в техническом отношении отрывков произведений (в основном пассажей) в виде уменьшения амплитуды замахов пальцев, их собранности и отсутствия лишних движений корпусом или локтем.

У остальных испытуемых исполнение встречавшихся быстрых пассажей отличалось вязкостью, общей напряженностью, нерасчлененностью фразировки и форсированным звучанием. При этом возникала масса лишних движений, "грязных" звуков.

Формы движений пальцев при этом были самые разнообразные – от интенсивных замахов с последующими ударами до менее

интенсивных (судя по прогибам пальцев) нажимов ими на клавиши. Ни активности кончиков пальцев, ни, естественно, экономичности при этом не наблюдалось.

Исполнение основных технических формул – гамм, арпеджио, аккордов позволило оценить также состояние организации игровых движений испытуемых с точки зрения их экономичности, активности ногтевой фаланги, сопровождавшейся обострением чувствительности пальцев.

По итогам проведенного констатирующего исследования в экспериментальной и контрольной группах были сделаны следующие выводы:

а) испытуемые как экспериментальной, так и контрольной групп, показав низкий уровень сформированности двигательных представлений или даже почти полное их отсутствие (за исключением начальных эпизодов), не в состоянии были анализировать и оценивать свои игровые движения и действия;

б) в результате этого процесс организации ими своих игровых движений и действий не соответствовал условиям целесообразности движений и действий и их выполнению;

в) игровые движения, не являясь ни экономичными, ни активными, не обеспечивали учащихся точной информацией о движениях, что затрудняло формирование чистых двигательно-слуховых представлений, а соответственно и координацию их. Слабо выполнялись ими и все необходимые для игры функции: познавательная, исполнительная и функция "действия-переживания";

г) отсутствие экономичности и активности в пальцевых движениях свидетельствовало о пассивности ногтевой фаланги, что отрицательно сказывалось на чувствительности подушечки пальца;

д) такое состояние игрового аппарата учащегося делало невозможным формирование у него навыка самоанализа и самооценки (самоконтроля) и своих игровых движений, и действий, что, в свою очередь, не позволяло ему координировать игру в соответствии с условиями целесообразности.

Общие итоги констатирующего этапа экспериментального исследования состоят в следующем.

1. Неэкономичность игровых движений учащихся-баянистов (аккордеонистов) делала невозможным появление у них "чистых" двигательных ощущений, отрицательно влиявших затем на форми-

рование точных двигательных представлений (что подтверждает первый тип заданий).

2. Отсутствие точных представлений лишало учащегося возможности качественно координировать игру, т.е. действовать в соответствии с психофизическими закономерностями - условиями целесообразности (подтверждается вторым заданием и его тремя вариантами).

3. В силу этого невозможным становилось и управление учащимся своими игровыми движениями с точки зрения их разнообразия по силе, скорости, ритму, что отрицательно сказывалось на выразительности звучания (музыкальности игры).

4. Отсутствие у учащегося точных слуходвигательных представлений не позволяло ему оценивать путем сравнения, анализа, обобщения реально полученных результатов, что вело к хаотичности в его игровых действиях, неуправляемости его игровыми движениями.

5. Невозможность своевременной оценки своих игровых движений учащимся тормозила развитие у него *моторной памяти*, а вместе с ней и представлений. В его сознании не закреплялись возникавшие в процессе игры двигательные ощущения (как от движений с хорошим звуковым результатом, так и движений, дающих маловыразительное звучание).

6. Отсутствие точных ("чистых") двигательных представлений лишало учащегося материальной опоры и при развитии слуховой памяти. При напряженных, "засоренных" игровых движениях у учащегося не возникали слуходвигательные ассоциации, так как неточной была эмоциональная установка, предшествовавшая этим движениям, и тем самым разрушались предпосылки активизации слухового воображения, а движения не становились «действиями-переживаниями».

7. В целом же учащийся-баянист (аккордеонист) лишался возможности формирования у него всех элементов механизма управления - слуходвигательных представлений, чуткого игрового аппарата и каналов обратной связи между сознанием и игровым аппаратом. Это вело к невозможности эффективного управления игрой, потому что у него не формировался навык самоанализа и самооценки своих игровых движений и действий, с помощью которого он мог бы эффективно самоуправлять игровым процессом.

И наоборот.

1. Обострение у учащегося-музыканта чувствительности игрового аппарата с помощью экономичных, дающих "чистые" двигательные ощущения движений (в единстве со слуховыми впечатлениями) способствовало бы формированию у него точных слуходвигательных представлений.

2. Эти представления сделали бы его способным ставить перед собой четкую и точную музыкальную цель каждого игрового движения и действия, выполняя тем самым *первое* условие целесообразности - *что делать* (где на клавиатуре и каким пальцем извлекается звук), что дало бы необходимую точность.

3. Благодаря этому стало бы возможным осознание учащимся и таких двигательных ощущений, как ощущения силы, скорости, ритма, порядка, что в сочетании их со слуховыми впечатлениями вело бы к формированию у него умения менять в нужном направлении выразительность игры и выполнять *второе* условие целесообразности - *как делать*.

4. Эти ощущения, в свою очередь, способствовали бы осознанию учащимся взаимосвязи характера движения с характером звучания, так как любому изменению силы (динамики), скорости (темпа), продолжительности контакта пальца с клавишей (штриха) соответствовало бы изменение *эмоциональной* установки, всегда предшествующей каждому игровому движению. Это сделало бы игру эмоционально окрашенной, что стимулировало бы процесс развития мастерства.

5. При этом должен был бы сложиться такой механизм самоанализа и самооценки их, который бы активизировал внимание учащегося и к ощущениям момента контакта пальца с клавишей, который позволял бы учащемуся как своевременно анализировать и оценивать результат своих действий в нужный момент, так и, если возникнет необходимость, менять параметры игровых движений. Тем самым выполнялось бы и *третье* условие целесообразности - *когда* делать данное движение с той силой, скоростью, ритмом, которые нужны.

6. Таким образом, у учащегося сложился бы *механизм самоконтроля*, основанный на навыке адекватной самооценки музыкально-исполнительских действий, обеспечивающий полный охват оценкой всех их параметров (в том числе и участвующих в них движений).

7. Благодаря осознанию и дифференциации учащимся своих двигательных ощущений и слуховых впечатлений у него, как предполагалось, должны сформироваться "чистые" слуховые представления, которые, становясь *точными критериями* оценки учащимся своих движений и действий, способствовали бы ликвидации всех лишних движений, чрезмерных усилий с прогибами пальцев и нарушением из-за этого координации движений и их выразительности.

8. В дальнейшем эти представления становились бы также основой *развития музыкальной памяти* учащегося и, в свою очередь, обеспечивая эффективный самоконтроль и самооценку им своей игры, способствовали бы развитию его *музыкального мышления* и в целом роста музыкально-исполнительского мастерства.

Обобщение полученных на констатирующем этапе данных позволило составить схему, отражающую некоторые обнаружившие себя закономерности в возникновении различных негативных явлений в игре. (См. схему № 1.)

#### Несколько слов о точке зрения некоторых представителей анатомо-физиологических школ в связи с вопросом совершенствования исполнительской техники

Решение *художественно-образных* задач в музыкальном исполнении не может быть никому поручено (композитору, слушателю), так как связано с *непосредственными* эмоциональными переживаниями самого исполнителя по поводу исполняемого произведения. Если возникает необходимость что-то анализировать во время игры (что требует пристального вслушивания, произвольного внимания к своим двигательным ощущениям или к форме руки во время игры), то исчезают главные их качества – *искренность* и *непосредственность*, музыкальные чувства тускнеют, а эмоции, присущие им, теряют конкретность.

Мы в подобной ситуации как бы переходим с одного уровня управления своими действиями («художественного») на другой («технический»), где решаются совсем другие задачи. Как же представители АФС предлагают действовать в целях достижения необходимого выразительного эффекта, нужного образа?

Например, необходимо достичь эффекта «полетности, легкости, невесомости». Как рекомендуется в этом случае действовать исполнителю?

1. «Необходимо организовать работу над супинационно-пронационными движениями» (5, с. 147).

По мнению педагога-методиста, предлагающего действовать подобным образом, эти движения обеспечивают подвижность пястно-запястного отдела игрового аппарата, что позволяет реализовать задачу легкого, невесомого, полетного звучания. Как, при какой организации «работы над супинационно-пронационными движениями», причем антагонистичными друг другу, это будет происходить, из сказанного непонятно. И каким образом произойдет переход на так называемый «художественный» уровень, остается неясным, а ведь это в данном случае основная проблема.

2. «Необходимо также организовать работу над первым и пятым пальцами; активный первый палец обеспечит возможность снимать напряжения (зажатия) с пястно-запястного отдела и в то же время дает возможность точного, легкого исполнения фигур». (Вспомним, что для эффективного управления движением пик напряжения в этом движении должен совпадать с получением результата /В. С. Фарфель/. Здесь этого тоже нет.)

3. «Особенной моторной проработке должны подвергнуться другие фигуры» (5, с. 146).

Как все-таки действовать, остается также загадкой. (Какой проработке – повторениям?)

Специфические отличия игрового аппарата одного играющего от другого могут дать значительный разброс и в *организации* звукоизвлечения, и в *результате*. Поэтому, если не ясно как достигается нужный результат, то он (результат) может оказаться отрицательным по отношению к предполагаемому.

Затем следует все же рекомендация действовать так, как предлагает Г. Нейгауз: «...пальцы *берут* (подчеркнуто нами, – Н.С.) *нужные* им клавиши, находясь, каждый миг, в наиболее *выгодном, удобном* для этого положении». (То есть действовать как раз с *максимальной активизацией* («берут»-таки!) ногтевой фаланги, *предельной* минимизацией ее движений, позволяющих ей двигаться *экономично* («выгодно»), хорошо *осязаемой* подушечкой пальца («удобно») с обострением ее *чувствительности*, чтобы ощутить *это «удобство»*.)

Что все это означает? Скорее всего, это означает то, что автор по какой-то причине не назвал вещи своими именами и до неузнаваемости изменил вполне конкретную ситуацию, а именно: звуки должны быть «взяты» и «легко и почти»/?/ невесомо. Именно взяты и никак иначе. Зачем столько действий различного характера и результативности - следить за супинаторами-пронаторами, за активностью первого и пятого пальцев, за снятием напряжения (зажатия) с пястно-запястного отдела? Чтобы, в конце концов, окончательно ввести в заблуждение все естественно («природосообразно»/?/) сложившиеся и ставшие присущими нам системы самоконтроля и наше тело на пути к искомой цели – «легкого» и «невесомого» звучания?

А ведь наша задача дать ему наиболее доступную, но, тем не менее, конкретную и точную установку в виде исчерпывающих образных представлений, и можно быть уверенным (а осознанное «взятие» всегда дает такую уверенность), что результат будет такой, как мы «взяли» клавишу-звук.

При этом что значит - «следить»? В момент звукоизвлечения нужно не «следить» за действием, а действовать, мгновенно оценивая результат этих действий. «Следить» же будет означать то, что мы само действие по звукоизвлечению (организацию его, а тем самым и управление им) оставляем без внимания (т. е. осуществляем его на автоматизме, у которого совсем иные процессы и формирования, и управления).

И лишь тогда, когда мы решим не «следить», а «брать» (т. е. - действовать!) – причем брать «легко» и «невесомо», получим то, что требуется.

Можно видеть, что данный автор предлагал взаимоисключающие вещи: следить за действиями, а не их производить, представляя заранее, обеспечив тем самым достижение искомого результата. Созидание, живой синтез образа подменяется контролем за весьма далекими от создания этого самого образа процессами. Более того, «следить» за действиями и одновременно их «представлять» невозможно.

Противоречивость даваемых автором рекомендаций очевидна, и нам следует учитывать здесь, прежде всего, логику и объективность, присущие этим процессам.

Если же этим эпизодом подчеркивается важность физических процессов или автор имеет в виду лишь какой-то этап работы над

качеством самих движений, то об этом следует предупредить читателя, сказав о том, что в результате будет получен лишь схематичный и весьма приближенный к желаемому звуковой результат.

И поскольку мы должны все свои действия стремиться синтезировать до состояния передачи в них ощущений живого звукового образа, то звукоизвлекающие движения должны быть доведены до уровня живой речи, с подробнейшей и выразительной артикуляцией каждого извлеченного («произнесенного») звука. Звуча, окрашенного эмоциональными переживаниями играющего.

В связи с этим хотелось бы привести следующее замечание часто цитируемой автором В. А. Гутерман: если «...в мозг перестают поступать звуковые сигналы, являющиеся результатом прикосновения пальцев к клавиатуре или струнам, нарушается обратная связь, и исполнитель перестает слышать реальное звучание своего инструмента... это приводит исполнителя... к потере способности свободного... высказывания (выделено нами. – Н. С.) за инструментом, к невозможности реализовать звучание, адекватное своему переживанию (выделено нами. – Н. С.) музыки».

И никакими супинаторами-пронаторами мы его не в состоянии создать, так как сознание наше будет обременено лишь заботой о них или о напряжении в пальцах, которое никогда не исчезнет при неадекватных двигательных-слуховых представлениях (если они вообще возможны в этом случае), координирующих все наши движения при игре.

При «взятии» клавиш-звуков подушечками пальцев (а лишь оно позволяет получить три вышеназванных универсальных и чрезвычайно значимых для обеспечения выразительной и виртуозной игры и качества) мы получаем: 1) активность ногтевой фаланги, дающую выразительную пальцевую артикуляцию; 2) экономичность - как условие виртуозной игры; 3) чувствительность - источник точнейшей информации о происходящих процессах. Об этом же говорит Г. Нейгауз, но другими словами (см. выше). Эти воображаемые составляющие характера музыкального образа заставят нас сразу же действовать - и психически, и физически, и эмоционально - соответствующим образом - «легко и невесомо». (Причем (повторим) действовать, а не следить за действием.)

Универсальность звукоизвлекающих движений пальцев в отношении изменения усилий, соответствующих музыкальному образу при «взятии», обусловлена самой их природой. При данном спо-



собе звукоизвлечения, оценивая результат, нам придется пользоваться прежде всего музыкально-образными представлениями берущихся звуков (и как критериями, и как координаторами движений), а не анализировать и изучать их и то (это в момент-то игры!) в каком положении находятся супинаторы или их антагонисты.

Такая оценка, являясь мгновенным усмотрением и сличением полученного результата, осуществляется не в режиме анализа полученного звука (с некоторой задержкой внимания на его осмысление и оценку), а как констатация того, что все произведенные действия дали представленный заранее результат.

При этом предполагается полная уверенность в качественном результате уже в момент представления того, что берется, так как при «взятии» этот результат получен адекватными образу движениями, которые полностью координируются этими музыкально-образными представлениями и соответствуют самому уровню этих представлений, сформированных на текущий момент у играющего.

И малейшее отставание внимания исполнителя от создания мысленных образных представлений-установок перед «взятием» сразу же окажет отрицательное влияние и на качество звукоизвлекающих движений-действий, так как в этом случае этих представлений нет и исчезает сама координация.

Музыкально-исполнительский процесс, выстроенный на «взятии», это не упрощенный и даже не бытовой уровень организации звукоизвлечения, как считают некоторые педагоги-методисты. На самом деле это наиболее структурированный уровень действий, отличающийся современным, достаточно научным подходом в организации музыкально-исполнительских движений, и выстраивается он принципиально на таких основах, которые позволяют достичь более глубокого синтеза всех этих действий.

Научный уровень обеспечен тем, что операция (музыкально-исполнительские действия), определяемая понятием «взятие», предполагает действие в соответствии с психофизическими закономерностями и в соответствии с логикой умственных процессов, действующих при взятии пальцами чего-либо.

Это можно наблюдать как в области методологической (корреляции между тем, что первично и что – вторично; что причина, и что – следствие), так и с точки зрения музыкально-эстетического развития самого исполнителя (уровень достигнутого им на данный

момент представления об эстетическом идеале). Слушать то, что возникает в результате неких действий исполнителя или создавать сам объект этого слушания, осознавая и управляя всем процессом его создания.

Наиболее же значимым в методике, основанной на операционализированном понятии «взятие-хватание», является то, что она изначально предполагает недопустимость двигательных дефектов, так как имеет все механизмы эффективной организации, управления, контроля и коррекции звукоизвлекающих движений. Причем гораздо более апробированные и отфильтрованные исторически в процессе развития человека и общества, чем изобретенные кем-либо.

Поэтому методика, основанная на способе звукоизвлечения, именуемом «взятие», позволяет систематизировать все музыкально-исполнительские процессы, действовать последовательно и целенаправленно, достигая высокохудожественного уровня игры при минимальных (адекватных) психофизических и эмоциональных затратах, что в педагогическом смысле имеет особое значение. Важно адаптировать все имеющиеся закономерности к решению музыкально-творческих и исполнительских задач.

Речь идет об управлении двигательными процессами через представление будущего результата (Н. Бернштейн) или акцептора действия (П. Анохин). Эти моменты достаточно исследованы учеными, но пока еще не внедрены в широкую практику. И особенно в практику музыкально-исполнительскую, где они обусловлены тем, что все двигательные процессы подчинены и определяются представленной целью, которая при «взятии» полностью детерминирует их.

Руки человека многое умеют делать, но у одного это будут манипуляции со скальпелем, у другого с лопатой, у третьего с кистью. И везде эти действия будут отражать уровень развития их владельца, уровень его мастерства и интеллекта, процесс же управления во всех случаях одинаков – от ощущений к представлениям, а от них к эффективной координации каждого такого движения.

Но в музыкально-исполнительской деятельности эти процессы наиболее сложные и дифференцированные. И обусловлены они тончайшей чувствительностью пальцев, связанной с созданием из отдельных многочисленных звуков единого живого музыкально-



звукового образа, с его звуковысотной точностью, выдержанным ритмом, гибкой динамикой, нюансировкой, пальцевой артикуляцией и агогикой.

И наилучшим способом здесь будет «взятие» как физически наиболее универсальное (т. е. обладающее возможностью мгновенного изменения силы, скорости, местоположения), а психически максимально осмысленное и эмоционально прочувствованное. Оно не допускает ничего лишнего, не представленного!

И даже на начальном этапе обучения (при наличии представлений *что, как и когда* берется), тело гасит все излишки напряжений, при таком «взятии» берущие движения всегда точны и конкретны. Ибо взять «нежно» клавишу-звук трактуется однозначно и определенно, придавая при этом не только физическую целесообразность действиям, но и так необходимую в музыкально-исполнительском искусстве эмоциональную окраску.

Все напряжения и зажатия возникают там, где нет исчерпывающих представлений, управляющих движениями. (Управления на так называемой (по П. Гальперину) «полной ориентировочной основе», включающей в себя все выявленные уровни осуществления движений.) В этом случае они изначально не допускаются в двигательные процессы, и поэтому исчезает потребность что-либо реабилитировать или исправлять.

«Взятие» не допускает дефектов потому, что при нем активно, а главное, всегда целенаправленно работают все системы организации, управления и самоконтроля движений. Сами же движения при этом сразу приобретают такие желанные для музыканта-исполнителя качества, как экономичность, активность и чувствительность, о чем, как уже говорилось выше, беспокоится абсолютное большинство педагогов-музыкантов, предлагая самые разные пути для получения таких качеств, но без гарантии их достижения.

Еще об одном следует сказать в связи с обсуждаемым вопросом.

Благодаря вышеназванным качествам при «взятии» устанавливается наивысшая зависимость в раскрытии художественного содержания музыкального произведения при исполнении от уровня организации пальцевых движений из-за их безусловной физической целесообразности. От этих же качеств зависит возможность тончайшей и выразительнейшей пальцевой артикуляции и устанавли-

ваются все возможные предпосылки к исполнительской свободе и творчеству, так как все действия полностью осознаются и управляются.

Затраты же на достижение этих качеств при «взятии» минимальные, и следует лишь в достаточной мере активизировать внимание, представив, *что, как и когда* нужно «взять», как процессы организации движений пойдут по объективно сложившимся закономерностям.

Трудности возникают на уровне адаптации механизмов управления руками, сформировавшихся при «взятии» предметов, к управлению звукоизвлекающими движениями в музыкальном исполнительстве.

Но это уже чисто педагогическая проблема и ее решение зависит от дидактической подготовленности обучающего. Как трансформировать двигательные процессы, придав им художественно-эстетический и музыкально осмысленный и прочувствованный (эмоциональный) вид, будет зависеть от уровня развития учащегося в процессе обучения его преподавателем, от обоюдного соблюдения ими всех закономерностей, присущих психофизическим процессам.

Адаптация психофизических процессов, связанных со структурами мышления, характерными для действий, связанных с «взятием», в полной мере зависит от стремления педагога пробудить воображение учащегося таким образом, чтобы он научился мыслить категориями, соответствующими этому действию, но применительно к музыкальному исполнительству, с сопутствующей ему эмоциональностью, что является источником наибольших противоречий в этом виде творческой деятельности. Следует представлять «взятие» клавиши-звука с необходимой степенью образности в этом действии, а не саму клавишу.

Что же касается вышеперечисленных методик, то они замыкают все процессы на физическом аспекте звукоизвлекающих движений, что не позволяет им без потерь преодолеть музыкально-эмоциональный барьер.

Решенная на физическом уровне, эта проблема снова возникает, как только наше сознание переключается на художественно-выразительный уровень, потому что музыкально-эмоциональные процессы требуют иных механизмов управления движениями и они

опять отвлекают сознание играющего от качества *движений*, переклЮчив его на качество *звучания*, т. е. слушания и анализа, а не создания звукового образа. Тем самым появятся снова все напряжения и зажатия, так как они являлись порождением нечетких образно-двигательных представлений, четкости которых мешают все эти взаимоисключающие действия сознания.

Такие звукоизвлекающие движения никогда не станут «действиями-переживаниями», потому что сознание играющего будет постоянно занято процессами *контроля, анализа, оценки*, а не *созидания* (творчества). Без превращения звукоизвлекающих движений в «действия-переживания» барьер между физическим аспектом игрового действия и эмоциональным станет непреодолимым. Причем по объективным причинам, так как сочетать действие *внешнего* внимания с *внутренним* — значит постоянно нарушать логику всех музыкально-исполнительских процессов. И происходить это будет как на уровне действия внешнего внимания — уровня *восприятия*, когда превалируют познавательные-исследовательские задачи, так и на внутреннем уровне — уровне *представлений*, которым предстоит координировать все движения пальцев.

Лишь «взятием», со всеми присущими ему атрибутами (*что* взять, *как* взять, *когда* взять), мы можем трансформировать игровое звукоизвлекающее движение в «действие-переживание», автоматически исключив все лишнее и неадекватное. Потому что при «взятии» пальцевые движения — повторимся — самые экономичные, активные и осязаемые, — что сразу делает все сопутствующие ему процессы — организации, управления, контроля и коррективки — максимально точными, выводя их на уровень творчества с сопутствующими этому уровню переживаниями и чувствованиями. (Следуя критериям художественности, продекларированным М. Курбатовым: «Продуманность (*что* взять, *как* и *когда*. — Н. С.) и прочувствованность» (взять *dolce, pesante*. — Н. С.) и т. д.)

Такой подход соответствует в гораздо большей степени тем научным знаниям, которые получены физиологами, психологами, кибернетиками, педагогами о процессах управления сознательными действиями человека, как учебными, так и профессиональными, имеющимися сегодня.

Примеры из современных исследований по созданию роботов в Японии, способных действовать избирательно и целенаправлен-

## Роботы

но, опираясь на имеющийся у них запас интеллектуальных знаний, в значительной степени подтверждают высказанную точку зрения.

В основе всего, что они делают, лежит «захват» как некий универсальный тип движения, при котором присущие им *представления того, что берется*, координируют все действия по *организации* этого движения, *управлению, контролю* и степени свободы действий, естественно, в пределах заложенной программы и личными возможностями решать, отдавая те или иные предпочтения.

И хотя представители анатомио-физиологических школ (АФШ) заявляют о своей полной солидарности с полученными на этот счет научными данными, однако интерпретация ими некоторых из них своеобразная и избирательная.

Если мы соглашаемся, что процессы координации игровых движений-действий и их представления это одно и то же (а это сегодня один из методологических постулатов), то для *исполнителя «слышать»* это значит — *представлять* клавишу-звук и, беря ее соответствующим образом, получить обусловленный этим «взятием» будущий результат.

Поэтому чтобы решить проблему «зажатости» и как результат этого — плохого «слышания себя», ее надо решать на уровне *корректировки именно представлений*, причем в большей степени представлений местоположения этих клавиш, т. е. двигательных, что, тем не менее, положительно скажется и на слуховых представлениях. И тогда, как следствие, корректировка произойдет и на *уровне управления* точностью движений, и на *уровне восприятия* собственной игры, которая является больше анализом и сопоставлением реального звука с представляемым, нежели вслушиванием и осмыслением того, что зазвучало.

В этом случае произойдет как бы материальное подкрепление слуховых представлений. Они будут своевременно озвучиваться высококачественными (благодаря «взятию» с сопутствующими этому экономичностью, активностью и чувствительностью) пальцевыми движениями, что и создаст предпосылку их мгновенного *усмотрения, оценки* и дальнейшего *закрепления* формирующихся при этих действиях представлений.

Чтобы «слышать свою игру», нужно максимально *приблизить* двигательное-слуховое представление к его реализации, а не *отдалять* его вслушиванием или осмыслением полученного результата.

✓ Качественное представление должно давать полную уверенность в положительном результате своих действий. И оно его дает, так как такие представления будут сформированы «на полной ориентировочной основе». В этом случае реальная картина исполнения будет уже заранее представляема, когда беспокоиться нужно будет лишь о ее точном воспроизведении в игре: процесс будет осуществляться на уровне «кусмотрения объекта» (П. Анохин, Н. Бернштейн), а не его восприятия.

Не менее важным на этом пути станет уже имеющийся уровень технических умений, профессионализм игровых движений. Хотеть достичь некоторого уровня - значит уметь представлять, а представить то, чего не прочувствовал и не испытал, как известно, весьма затруднительно. Поэтому диалектическое «хочу то, что могу» и «могу то, что хочу» здесь играет роль достаточно сильного стимулирующего средства развития музыкально-исполнительских способностей и профессионального мастерства.

На этом фоне может быть в полной мере раскрыт также фактор индивидуальности и своеобразия таланта личности исполнителя. Предполагается, что в данном случае все игровые действия осознаются и осмысливаются играющим, поэтому именно в этом направлении педагогу и следует воздействовать на учащегося, именно в этом и проявится своеобразие при обучении музыкально-исполнительскому искусству.

Не следует доводить до автоматизма музыкально-исполнительские действия, так как это станет препятствием в эффективном управлении пальцевой артикуляцией, выразительностью и индивидуализацией игры.

С этих позиций решение многих проблем музыкального исполнительства станет возможным, но в основе его должно быть сознательное «взятие» клавиши-звука как обладающее не только наиболее качественными двигательными средствами: активнейшие ногтевые фаланги, чувствительнейшие подушечки пальцев и их минимальные и ниточнейшие движения, но и обязательным механизмом представлений - что, как и когда берется.

Здесь наблюдается то, что точность воображаемая обуславливает реальную, при которой абсолютно точное представление местоположения клавиш будет обеспечивать точность и всех звукоизвлекающих действий.

Все представляется и затем, как следствие, все слышится!  
знаем - лучше слышим.)

В этом случае не требуется никаких специальных физических упражнений и движений (благодаря «взятию» они изначально выкачественные, потому что естественные и целесообразные), понять же и развивать необходимо представления как двигательные, так и образно-слуховые.

Идти по пути физических упражнений - значит удаляться от музыкально-эмоциональных переживаний, которые на этом пути не вытесняются.

Иными словами, вопросы совершенствования «художественной» техники станут невозможными, потому что будут перекрыты каналы доступа к этому образу мышления. Внимание будет переключено с внутреннего на внешнее, что затормозит все координационные процессы.

Никакими иными методиками проблемы «зжатости» и плохого слышания на этом пути не разрешить, потому что дефект будет встроенным в саму систему организации и управления движениями. Пальцы двигаться будут, но лишь чисто физически, и музыкально-художественные задачи они не решат.

В этих своих утверждениях мы исходим из представлений о том, каким должно быть звукоизвлекающее движение-действие в приближении его к идеальному: как по физическим параметрам, так и по его психической и эмоциональной составляющей.

Как конкретный пример работы над техникой, вырастающей в художественно значимое явление на пути решения чисто технических (ритмическая и звуковысотная точность) как бы физических проблем, приведем работу над отдельными эпизодами известного произведения - «Токкаты» А. Репникова.

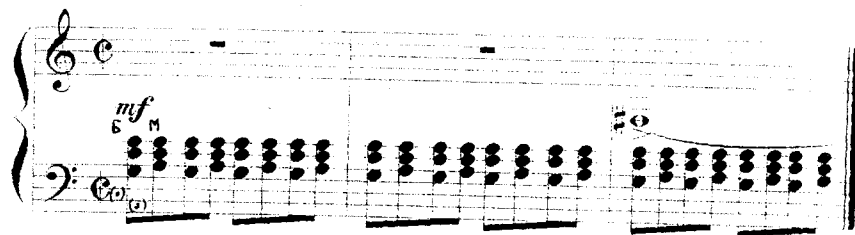
Здесь в основе музыкального образа стоит, прежде всего, ритм, причем ритм как физическое движение-действие.

Являясь в данном произведении, по преимуществу, основным носителем смысла, он потребовал интенсивной работы именно над физическим ритмом движений пальцев, их качеством в воспроизведении этого ритма, на который как бы «нанизаны» все музыкальные интонации произведения.

В данном произведении от чисто физической ритмичности движений полностью зависит, раскроется ли его содержание благодаря тончайшим артикуляционным движениям пальцев или из-за

их чисто физической неуклюжести и неритмичности этого не произойдет.

Итак, быстрая часть «Токкаты» А. Репникова.



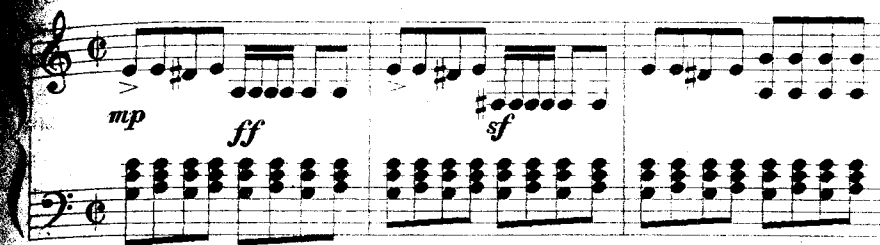
Эта часть начинается чередующимися аккордами в левой руке.

Повторений аккордов такое количество, что если движения не будут управляться исполнителем по периодическому изменению усилий, которые дадут моменты отдыха руке, то ни одна рука не выдержит ни темпа, ни точности их. И если будет преодолена ситуация, когда звуки начнут извлекаться движением кисти, при зажатых в двух суставах пальцах, что приведет к полной потере управляемости и выразительности артикуляции, то мы получим высокий уровень игры.

Для избежания такого состояния необходимо добиться независимости пальцев за счет активизации ногтевых фаланг тех из них, которые извлекают до мажор и ля минор (5-2). Добившись мельчайшего втягивания (т. е. «взятия», так как лишь такое движение способно их активизировать) кончиков этих пальцев в ладонь, мы избегаем, во-первых, постепенного (и неизбежного) зажатия всей кисти из-за возникающих реактивных мышечных усилий всей кисти левой руки и, во-вторых, при втягивающих движениях мы можем менять эти усилия как того пожелаем. Причем ощутимость градаций этих усилий при втягивании (взятии) многократно возрастает с устойчивой тенденцией к этому (вспомним обострение чувствительности при ощупывании с втягиванием кончиков пальцев в ладонь, т. е. взятии чего-либо – до 95,6 % - А. Запорожец).

Изменений вариантов артикуляции за счет такой чувствительности этих пальцев при активной ногтевой фаланге бесконечное множество.

При исполнении правой рукой первой фразы сразу же возникает проблема произнесения первых четырех шестнадцатых.



Если первые четыре восьмые еще могут быть извлечены сопутствующими пальцам движениями руки, то шестнадцатые моментально потребуют от нас предельной собранности, внимательности и максимальной чувствительности. Это связано с последующей за шестнадцатыми восьмой, к которой устремляется и завершается весь ритмический рисунок данной фразы. Эта восьмая энергичная, острая и яркая. Но она может стать нечеткой и рыхлой, если после предыдущих шестнадцатых мы не сможем быстро собрать внимание на кончике берущего ее пальца и не выхватим ее одновременно с тем аккордом, который в данный момент берется в левой руке.

Сложность в том, что в момент подчеркивания данной восьмой (энергичного выхватывания ее пальцем и тем самым выразительной артикуляции) может произвольно возникнуть сопутствующее движение кистью и тогда энергичность этого звука будет утеряна. Она как бы растворится во всей руке, что тут же затормозит и все дальнейшие двигательные процессы и запутает сознание тем, что мы перестанем ощущать, как был взят звук-клавиша – пальцем или кистью, в результате чего содержание фразы не будет раскрыто.

Избежать этого можно лишь точным выхватыванием данного звука кончиком пальца в ладонь. Как только мы ощутим, что выхватили этот звук кончиком пальца, он опять готов брать или выхватывать следующий.

Но если в этот момент мелькнет малейшее движение кисти, мы сразу же потеряем контроль движений пальца, который начнет попросту «барахтаться» в стремительном потоке дальнейших дви-

жений, что приведет вначале к хаосу в артикуляционных процессах (выразительности), а затем к «зажатию» руки. Здесь нужно успеть выхватить данный звук-клавишу до каждого следующего звука, после чего мы будем готовы устремиться кончиком этого же пальца к следующей клавише-звуку, сохраняя стремительный характер музыки.

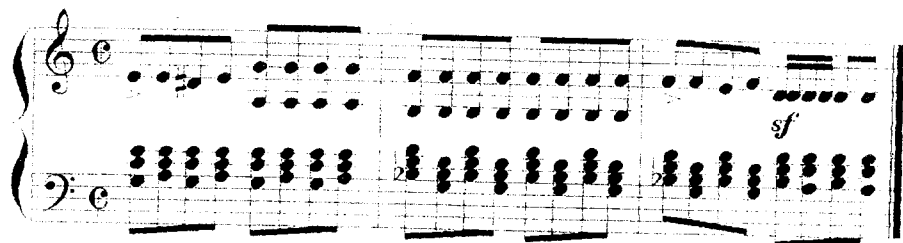
Момент выхватывания становится осмысленным и живым действием, которое сопровождается всеми его компонентами: и управления, и организации, и контроля пальца, и анализа полученного результата, и его оценки с последующей корректировкой других движений.

Как уже было сказано, в момент выхватывания чувствительность подушечки максимально обостряется, и в мозг идет исчерпывающая информация о взятом звуке-клавише. Одновременно она подкрепляется появившимся звучанием, что служит сигналом и стимулом к дальнейшим музыкальным действиям-движениям.

Именно выхватывание позволяет избежать всего лишнего, позволяет исполнителю действовать на предельных для восприятия темпах. При выхватывании (т.е. при движении ногтевой фаланги в ладонь) лишь неспособность быстро воспринимать полученный звуковой результат может стать неким препятствием в игре, идентификацией каждого звукоизвлекающего движения с выразительно звучащей музыкой, звуковым образом, тесно ассоциируемым с пальцевой артикуляцией.

При таких действиях сам ритм становится основным носителем музыкального образа, а высота звуков — лишь ориентиром для артикуляционных изменений движений выхватывающих пальцев.

Следующей трудностью при исполнении «Токкаты» может стать исполнение малых септим.



Их извлечение может мгновенно спровоцировать кистевое движение, которое превратит пальцы в плохо осязаемые (а равно и плохо управляемые) исполнителем «подпорки» для движений кисти. Они перестанут быть активными (берущими звуки) и хорошо управляемыми клавиши. Это сразу же приведет не только к потере управления, но и к потере способности пальцев к выразительной артикуляции, так как крупные кистевые движения их попросту поглотят («придушат»).

Выйти из этого состояния пальцам будет непросто, потому что ими будут мгновенно утеряны все ориентиры — и пространственные, и силовые, и артикуляционные. Естественно, это приведет к искажению музыкального смысла, деформации художественного образа.

Однако если септимы будут *выхвачены* пальцами (вторым и пятым), то ничто не помешает им мгновенно перейти опять к единичным движениям (такты 16-18), которые своим ритмическим рисунком повторяют первую фразу (на другой высоте), уже разбившуюся нами.



Здесь в артикуляционных процессах почти ничего не меняется, может быть, несколько мягче станет выхватывание восьмой (после шестнадцатых), что смягчит атаку звука, и что следует сделать в контексте с предыдущими и последующими музыкальными событиями. При этом сохраняется стремительность темпа, обеспечиваемая точными «выхватываниями» и «взятиями» подушечками пальцев клавиш-звуков. Особенно важно обратить внимание на выхватывание звука «ля» мизинцем, который тоже может спровоцировать укрупнение движений (вплоть до перехода их от пальцев к кисти).

Необходимость подчеркнуть данный звук здесь очевидна, поэтому мы должны ощутить мгновение, когда он выхватывается, чтобы сделать атаку звука достаточно твердой. Это выхватывание должно быть как твердым, так и точным - без отклонений от темпа и ритма.

Выхватившая дважды подряд клавишу-звук «ля» подушечка мизинца, тем не менее, второе выхватывание должна несколько смягчить (по логике развития образа). При «тыкающемся» (т.е. кистевом) движении пальца это попросту будет невозможно сделать. Выхватывающим же движением кончика пальца этого легко добиться, успев ощутить результат, стоит нам только об этом подумать и этого захотеть.

Однако если движение кончика мизинца будет поглощено и «смято» кистью, то потеряется его чувствительность, а вместе с ней и темп его движений. За этим исчезнет ощущение движения следующего за мизинцем пальца, извлекающего звук «фа», так как его движение может быть также «смято», как и при извлечении звука «ре», что сделает звучание фразы (от «фа» до «ре») неуклюжим и маловыразительным.

Попытки исполнить данный эпизод тоньше и выразительней при поглощенных кистью пальцевых движениях вызовут лишь укрупнение игровых движений вплоть до плеча, так как дифференцировать движения пальцев станет невозможным из-за потери чувствительности игрового аппарата.

Обострить ощущения движений кончиков пальцев и утончить их осязаемость, сделать эти движения образными позволят выхватывающие движения кончиков пальцев, которые при этом с соответствующим ритмом будут активно устремляться к нужным клавишам-звукам, выхватывая их с необходимым эмоциональным чувством.

Состояние всех вышепроанализированных звукоизвлекающих движений можно проверить (а при необходимости и отшлифовать) на крышке стола. Тем самым мы проверим состояние и наших двигательных представлений, которые координируют их («координация и представление - одно и то же»).

В данном случае наше внимание сосредотачивается на ритме движений, не отвлекаясь на вслушивание (при звучащем инструменте от этого трудно избавиться) в появившийся звук. Здесь развитие чувства ритма пальцевых движений в музыкальном исполнении

## Ритм

и - это главная задача и ей необходимо уделить не только максимум внимания, но, более того, сделать это в первую очередь.

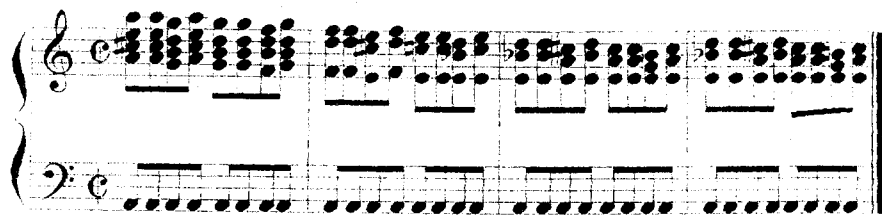
Полностью поглощаясь ощущениями ритма движений, исполнитель сможет более глубоко прочувствовать содержательную сторону ритма музыкального произведения, заодно уточнив артикуляцию, которая становится неотъемлемой частью двигательного процесса, конкретизируя сам двигательно-ритмический и в целом музыкальный образ. Без такого ощущения двигательного образа в исполнении будет отсутствовать эмоциональная непосредственность, которая благодаря ритму, его пульсации может существенно влиять на процесс восприятия исполняемого произведения слушателями.

Таким образом, ритм движений становится также той матрицей, на которую накладывается вся сложнейшая структура музыкального содержания, тем окошком или кодом, благодаря которому исполнитель воздействует на слушателя, как бы проникая в его сознание, и с помощью активной и всегда заразной ритмической пульсации движений-звуков организывает и управляет восприятием им своей игры.

Принципиальным здесь является то, что мы не сможем раскрыть образ, даже подробно артикулируя пальцами, если не будем представлять данную клавишу-звук перед каждым ее взятием как «букву» в слове, так и все «слово» в контексте музыкально-образного содержания исполняемого произведения. Само «взятие» позволяло придать то или иное содержание берущемуся звуку, регулируя все процессы по организации этого взятия в соответствии с характером музыки.

Лишь в таком ракурсе может идти речь о ритмической составляющей музыкального образа как в данном произведении, так и в целом в музыкальном исполнительстве. В «Токкате» же такая взаимосвязь ритма движений-действий как носителя музыкального содержания произведения представлена особенно наглядно.

Следующим эпизодом, требующим, на наш взгляд, особенно внимательного разбора, является эпизод с аккордами от ля мажора нисходящего к соль минору.



В этом эпизоде существует реальная опасность превратить пальцы в «тыкалки» (Г. Нейгауз), до предела зажав руку. Естественно, пальцы при этом не только потеряют возможность послушно выполнять волю исполнителя в отношении артикуляции, но и перестанут слушаться, цепляясь за соседние клавиши, или вообще будут играть неточно, с текстовыми ошибками.

Особенно же это станет заметно при нисходящем движении двух верхних звуков при остающемся на месте нижнем звуке «ми» (такты 3-4), где требуется тонкая *дифференциация осязания* каждого пальца для хорошей ориентации их на клавиатуре и точного перемещения с одной терции на другую.

Как правило, технические проблемы (потеря ритма движений, запутывание пальцев) возникают, если мы не успеваем представить, что нужно сделать в каждое следующее мгновение. То есть в ослаблении внимания к происходящему: не успел представить клавишу на клавиатуре — не подумал, как ее *взять* — станет причиной того, что сразу же нарушится координация движений пальцев.

Если же представления того звука-клавиши, который должен быть взят, есть, то процесс игры происходит легко и непринужденно — своевременно берутся звуки-клавиши, вовремя и быстро осуществляется переход к следующему движению, а предыдущее не оставляет никакого напряжения и не мешает следующему действию.

Необходимо не допустить в момент извлечения верхних терций (при удержании нижнего звука вторым пальцем) ни малейшего движения кисти, иначе оно затормозит движения четвертого и пятого пальцев, сразу же подчинив их себе. Для пальцев в этот момент существенной станет потеря точки опоры, которой для них

служила кисть, и они попросту потеряют всякие ориентиры в необходимых изменениях ритма, силы, скорости.

Как видим, воображение должно быть точным, а руки *предельно послушными*, т.е. максимально осязаемыми, экономичными, активными. Без этих качеств выразительная артикуляция попросту невозможна.

Хотя извлекать звуки при этом и удастся, но это будет игра *не живая и импровизационная*, а *механически заученная* и полностью *заштампованная*, так как здесь процессы управления иные — относительно автоматизированные. Вторгаться сознанию в такую игру — это значит действительно вызвать известный «эффект сороконожки».

Для поддержания некоторого уровня автоматизации движений требуется много времени из-за бесчисленного количества повторений их. Контролируется здесь не само действие, а конечный результат его.

Чтобы проверить качество своих представлений, играющему следует время от времени воспроизводить все игровые движения на инструменте, но без звука. Это потребует максимальной концентрации его внимания и точного представления и *местоположения* звуков, и *порядка* их извлечения, и их *ритма*, и выразительной *артикуляции*.

Таким образом, артикуляционная выразительность, в основе которой, прежде всего, лежит ритмическая точность движений, может быть наиболее адекватно проявлена лишь через действие, *вбирающее* в себя все умственные операции по постановке и *цели* игрового движения, и *управлению* им при звукоизвлечении, и *самооценке* полученного результата. Это действие обозначено как «взятие», что означает операционализированное понятие, сущностными компонентами которого являются все вышеназванные умственные операции. Причем при игре на музыкальном инструменте все действия вначале *представляются* как движения пальцев, ритмично организованных в соответствии с *музыкальным ритмом*, который затем *реализуется* этими пальцами.

Другими словами, чем точнее *представления* клавиш-звуков, которые нужно «взять» пальцами, тем выше их *координация* и качество полученного звука.

Ни одно другое движение человека, кроме «взятия», не «обросло» таким набором умственных операций. В природе нет ни

одного движения, которое бы делало руку столь чувствительной и быстро реагирующей на изменяющиеся качественные параметры, влияющие как на формирование необходимых умственных операций, так и на выразительность их физических форм и пальцевой артикуляции.

Все сказанное относится и к игре левой рукой.

Однако из-за того, что мы, играя на левой клавиатуре, никогда не можем помочь себе зрительно, то все, что касается процесса организации игры и контроля ее с помощью осязания, приобретает чрезвычайно важную роль и носит обязательный характер. Здесь осязание – единственный источник информации о процессах, основа всех двигательных представлений, координирующих игру.

В процессе эволюции лишь при «взятии» произошло формирование всех вышеперечисленных умственных операций, и лишь при «взятии» в музыкальном исполнительстве станет возможной передача тончайших градаций чувств и музыкальных эмоций при игре.

Для формирования необходимых двигательных-технических навыков часто используются этюды, где в концентрированном виде представлены те или иные технические трудности. Успешное же преодоление этих трудностей полностью зависит от правильной постановки игрового аппарата и степени развития музыкального мышления.

Действуя при игре этюдов на основе знания объективных закономерностей организации, управления, контроля процесса звукоизвлечения грамотно, исполнитель имеет возможность целенаправленно, а главное, успешно экспериментировать в преодолении трудностей, изучать себя и особенности своего игрового аппарата в однотипных условиях. Это даст необходимый опыт и для работы над музыкальными произведениями, где полученные в результате такой работы знания дадут необходимые умения, способствуя уверенности в своих действиях и получению гарантированного положительного результата, причем гораздо раньше, чем это было бы при эмпирическом подходе к процессу работы над ними.

Такой подход к процессу исполнения этюдов способствует росту не только профессионализма и мастерства, но и делает возможным ускоренное выучивание художественных произведений, так как в данном случае перенос приобретенных навыков в новые условия происходит гораздо быстрее и осознаннее.

### Вопросы для повторения

1. Что такое «техническое» и «художественное» в игре и как достигается их единство?
2. Роль образных представлений в музыкальном исполнительстве и их влияние на развитие технического совершенства.
3. Как влияют на развитие исполнительского мастерства такие качества игрового аппарата: активность кончиков пальцев, их осязаемость и экономичность?

### Рекомендуемая литература

1. Бирмак А. О художественной технике пианиста. М.: Музыка, 1973.
2. Гат Й. Техника фортепианной игры. Москва-Будапешт, 1957.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М., 1967.
4. Егоров Б. Средства артикуляции и штрихи на баяне // Вопросы профессионального воспитания баяниста: Сб. трудов. М., 1980.
5. Евтихийев П. Анатомо-физиологическая школа: Новое осмысление и оценка. М., 2002. С. 146-178.
6. Липс Ф. Искусство игры на баяне. М., Музыка. 1985. С. 18.



## Раздел 5.

### Работа над музыкальным произведением

Прежде всего, уточним, в чем нуждается музыкант, занимаясь музыкально-исполнительской деятельностью, работая над исполнительской концепцией музыкального произведения.

Первое. У него должен сложиться игровой аппарат, хорошо управляемый и послушный творческой воле. То есть движения, которыми извлекаются звуки, не должны иметь ни малейших напряжений и деформаций, быть такими и воспроизводиться тогда, когда это обусловлено логикой развития музыкального образа.

Здесь важной становится работа над ритмом движений пальцев – первой ступенькой (физической) проникновения в музыкальный образ. С этой работой будут сочетаться крайне необходимые в дальнейшем усилия по поискам *выразительной пальцевой артикуляции*.

Такая выразительность может быть связана с необходимостью тончайшим образом дифференцировать все движения по силе, скорости и ритму, что может быть обеспечено лишь достаточной *активностью* ногтевой фаланги. А это, как известно, и штрихи, и динамика, и темп произведения, что сразу должно отразиться на содержательности и *выразительности* игры.

Такая активность ногтевой фаланги всегда связана с небольшим скользящим движением подушечки пальца вовнутрь к ладони, что сразу же дает максимальную *чувствительность* игровому аппарату, обостряет его осязаемость.

Это крайне важно для музыканта-инструменталиста, так как сразу же устанавливается хорошая *обратная связь* между тем, что происходит на клавиатуре, и сознанием, которое получает исчерпывающую информацию с клавиатуры, места действия игрового аппарата. Тем самым все происходящее фиксируется в памяти, на которую сознание играющего будет опираться в дальнейшем, при неизбежных многочисленных повторениях.

Все изложенное характеризует ту ситуацию, когда создаются все предпосылки успешной работы над музыкальным произведением и которая, как известно, характеризуется решением целого комплекса также других вопросов – умственных, эмоциональных, интеллектуальных.

Особенностью *первого* этапа (разбор нотного текста) является то, что в этот период должны сложиться двигательные представления, позволяющие безошибочно координировать все игровые движения и действия на протяжении всей дальнейшей работы над данным произведением.

Причем вопрос успешности здесь решается высоким качеством поступающей от подушечек пальцев и осмысливаемой тактильной (наряду со звуковой) информации, свидетельствующей о том, какими должны быть движения, чтобы извлекать звуки правильные как по высоте, так и по выразительности.

Само собой разумеется, что осязание и высокая чувствительность подушечек пальцев здесь играют исключительную роль. Поэтому нужно стремиться к тому, чтобы внимание на данном этапе было направлено на двигательные ощущения, свидетельствующие о расположении звуков, о форме интервалов и аккордов, о порядке звуков в пассажах, чтобы *запомнить* их и *сформировать* точные пространственные представления.

Чаще всего ошибки в действиях связаны с несоблюдением общих закономерностей организации движений, проявляющихся в игре на музыкальном инструменте. И по большей части они являются совокупностью нарушений, прежде всего, в области психофизиологии, а затем и в области проявления музыкальных эмоций.

Но главные нарушения и отклонения происходят в области действия самооценки и самоконтроля в момент извлечения звука и движениями-действиями. До сих пор идут споры, что же в музыкально-исполнительском процессе должно быть предметом внимания в первую очередь – *слух или движение*.

Многие методисты говорят о том, что слуховые представления без излишних усилий решают все технические проблемы исполнителя, забывая при этом, что между слухом и движениями пальцев нет однозначной связи, и что слуховые представления не вызывают мгновенную двигательную реакцию на них (О. Шульпяков).

Доказательством этого может служить тот факт, что музыкант, исполнявший музыкальное произведение успешно на баяне, не сможет сразу же исполнить его так же успешно на аккордеоне, где процессы извлечения звука идентичны тем, которые имеют место при игре на баяне.

Для того, чтобы то же произведение прозвучало на аккордеоне аналогичным образом, баянисту необходимо будет длительное время формировать новые двигательные представления, связанные уже с клавиатурой аккордеона, после чего он сможет воспроизвести его на клавиатуре аккордеона. Приучая пальцы к совершенно новым и по форме, и по порядку двигательным ощущениям, запоминая их уже на этом инструменте, баянист в результате сможет повторить достигнутый им ранее исполнительский уровень и при игре на аккордеоне.

Задачей первого – познавательного – этапа работы над музыкальным произведением является формирование зрительно-двигательно-слуховых представлений и поэтому все внимание должно быть направлено на то, чтобы запомнить и нотный текст, и всю тактильную информацию о правильных игровых движениях (соответствующих нотному тексту), чтобы затем уметь воспроизводить их в точности при повторениях.

Никаких иных задач на этом этапе не следует ставить, потому что внимание играющего будет рассредоточено между движениями и вслушиванием в звучание. Это не позволит ему, его сознанию сформировать необходимые двигательные представления и взаимосвязи, так как возникнет противоречие между «внутренним и внешним вниманием». Чтобы правильно воспроизвести нотный текст произведения – что значит безошибочно координировать движения, – необходимо точно представлять (а в момент извлечения звуков ощущать) и клавиатуру, и пальцы, извлекающие звуки, соответствующие этому тексту.

Одновременно эти действия (воспринимать ощущения или представлять действия) человеческое сознание не в состоянии эффективно контролировать, следовательно, на этапе разучивания произведения должно быть отдано предпочтение одному виду умственных действий: запоминанию тактильных ощущений, свидетельствующих о местоположении, порядке и ритме движений пальцев.]

Как известно, координация и представление – одно и то же, поэтому от умения учащегося работать со зрительными впечатлениями, связанными с нотным текстом (а именно они должны превратиться в двигательные представления как можно быстрее), зависит и качество разбора, и время выучивания музыкального произ-

ведения наизусть. Именно на этом начальном этапе и закладывается тот особый фундамент, от которого зависит, сможем ли мы выучить музыкальное произведение быстро, и тем самым подтвердить заявленный тезис: «Учить быстро!». (См. статью: «Учить быстро! Играть выразительно!» в журнале «Народник» № 2, 1999 год, М.)

Умение быстро трансформировать движения пальцев в соответствии с нотным текстом необходимо настойчиво развивать, не позволяя себе играть на инструменте, постоянно глядя в текст. Нужно добиваться того, чтобы удерживать в памяти увиденный текст как можно дольше, удерживать надежно и точно, пока он не станет достоянием всех видов памяти исполнителя, особенно двигательной и слуховой, трансформированных из зрительных впечатлений. Признав однажды, что между слухом и пальцевыми движениями нет однозначной связи (О. Шульпяков), мы должны согласиться также с тем, что эффективное управление движениями, извлекающими звуки, слух не может осуществлять. Это могут сделать лишь двигательные представления, координирующие все движения, что является, как мы знаем, одной из закономерностей процесса самоуправления ими.

Значит, все внимание при разборе нотного текста должно быть направлено на запоминание впечатлений от него и лишь затем на формирование представлений, координирующих движения. К такой последовательности нужно приучать себя, чтобы не нарушить эту закономерность, несоблюдение которой станет препятствием к качественному исполнению.

До сих пор звучат категорические призывы слушать свою игру, чтобы контролировать музыкально-исполнительские движения. Однако «слушать игру» – это вовсе не означает автоматического возникновения у исполнителя представлений таких движений, которые могли бы быть адекватны тому, что увидели его глаза при чтении нового произведения. (А именно представления становятся средством самоуправления движениями.) Представить себе слухом созвучие, увиденное, но не слышанное ранее, могут лишь редкие обладатели абсолютного слуха.

Умению же мгновенно трансформировать увиденные ноты в представления их на клавиатуре инструмента, находить пальцами указанные нотами клавиши, извлекая их своевременно, в соответствии с музыкальным ритмом, нужно долго и тщательно учиться. Та-

кое умение будет способствовать не только быстрому выучиванию произведения наизусть, но и не менее быстрому развитию музыкально-исполнительского мастерства.

Условием быстрого перевода нотного текста в движения является четкая работа воображения (умение представить клавиатуру и клавиши на ней). В свою очередь, воображение питается тем, что ощущают подушечки пальцев, чему способствует их активность, которые, активизируясь, начинают *хорошо ощущать клавиатуру*, помогая исполнителю безошибочно извлекать нужные звуки, беря должным образом клавиши.

Для развития таких качеств необходимо уделить должное внимание тренировке и сознания, и рук. Здесь важна не многократность этих действий, а их осмысленность, последовательность и логичность. *Главное здесь то, о чем думать в момент распознавания текста, в какой последовательности, и что воспринимать.*

В момент расшифровки текста внимание должно быть избирательным, точным, произвольным, создавать предпосылки взаимодействия игрового аппарата и воображения. Попытки в момент прочтения текста представить то движения пальцев, то звук приведут к хаосу в действиях сознания и, как следствие, потере контроля за разворачивающимися музыкальными событиями.

Об этом следует постоянно помнить, активизируя работу сознания в этом направлении краткими наводящими вопросами, задаваемыми себе «в уме» (например, *что, чем и как извлечен звук*), привлекать внимание к тому, в какой мере звукоизвлекающие движения-действия отвечают условиям целесообразности.

Важно постоянно уделять внимание тактильным ощущениям, чтобы лучше ориентироваться на клавиатуре. Например, правильнее будет, если, извлекая каждый следующий звук, созвучие, запоминать и связывать их в *воображении между собой*, представляя общие звуки (при наличии таковых). Это будет способствовать тому, что можно будет быстрее представить и форму созвучия, и расположение его на клавиатуре и, естественно, быстрее и выразительнее его сыграть, потому что возникает время для таких представлений.

Если же общих звуков нет, то ориентиром для представлений могут служить ближайшие между собой пальцы, которые необходимо мгновенно подтягивать друг к другу, как бы передавая ощу-

щения клавиатуры друг другу. Такие действия будут производиться быстро, сознательно, и при постоянной их тренировке это будет происходить все быстрее и точнее, что и будет способствовать многократному ускорению выучивания музыкального произведения.

***Тем самым будет успешно раскрыт тезис: «Учить быстро!» и станет возможным выучивание наизусть четырех-пятистраничного произведения за 2-3 часа интенсивной умственной работы над формированием двигательных представлений.***

Вопросы будущей выразительности исполнения также будут решаться уже на этом этапе.

Ранее уже достаточно много говорилось о влиянии характера движений на характер звучания при «взятии», о взаимосвязи *артикуляции пальцев и выразительности звучания.*

Все здесь будет зависеть от решения играющего, которое он будет принимать, беря пальцами клавиши-звуки. Решит взять «нежно» – получит нежное звучание, резко схватить – возникнет и соответствующего характера звук. В стратегическом же плане все будет зависеть, естественно, от вкуса исполнителя, развитости его музыкального чувства и т.д.

Навык быстрого перевода нотного текста в соответствующие движения – это интенсивная умственная работа, несмотря на то, что значительная часть ее – это физические движения. Тем не менее она может быть максимально упорядочена и упрощена благодаря хватательным движениям. В силу своей естественности, простоты управления по всем необходимым для музыкального исполнительства параметрам хватательные движения универсальны, они позволяют ей быть такой.

При этих движениях идеально выстраиваются механизмы контроля всего музыкально-исполнительского процесса со стороны играющего, они способствуют развитию его технического мастерства и тем самым активизируют его музыкальное воображение (вспомним: «хочу» то, что «могу»), т. е. максимально способствуют раскрытию его творческого потенциала и музыкального таланта.

*При наличии такого навыка у музыканта-исполнителя открывается перспектива выучивания музыкального произведения*

наизусть даже без инструмента, причем за кратчайший период времени («Учить быстро!»).

Научившись, глядя в нотный текст, четко формулировать двигательную цель, т. е. представлять свои движения на инструменте, учащемуся не составит труда создавать в уме идеомоторный образ своих игровых движений и действий без игры на инструменте. Навык быстрого перевода текста в движения дает возможность учащемуся значительно экономить время на выучивание произведения наизусть. В любой момент (было бы желание) учащийся может воспроизводить воображаемые игровые движения на какой-нибудь поверхности, шлифуя и развивая как свою память, воображение, так и добиваясь все более выразительной пальцевой артикуляции.

На первом этапе работы над произведением пальцы в полной мере выполняют так называемую познавательную функцию, которой характеризуется этот этап работы над произведением. Они информируют обо всех особенностях звукоизвлечения исполнителя, об усилиях, расположении, форме аккорда (или интервала), моменте звукоизвлечения, о ритме и темпе движений и мн. др.

На этом этапе пальцы активно действуют и чувствуют (осязают). Играющий в буквальном смысле учится у них (Маргарита Лонг), т. е. интенсивно расширяет запас своих ощущений и впечатлений от игры и исполняемого произведения.

Такое отношение к восприятию всего того, что происходит на клавиатуре инструмента, должно сознательно формироваться, об этом постоянно должен беспокоиться исполнитель. Работа в этот период ведется особая и никакие отклонения от нее не должны ни поощряться, ни практиковаться в реальной игре. Потому что не только что-то может быть упущено, но будет потерян сам контроль в организации движений и действий, а заодно сразу же исчезнет и их целесообразность, так как перестанут выполняться ее условия (П. Анохин).

На этом этапе необходимо представить произведение так, как оно будет представляться исполнителем во время концертного исполнения. Такое представление значительно ускорит выучивание произведения наизусть, что и должно стать одним из итогов работы над произведением на данном этапе.

Насколько такое реально? Ведь, по сути, вся учебная деятельность музыканта-инструменталиста – это движение к этому состоянию, главный результат его профессиональных усилий, и все не может быть так просто и доступно. Однако, как мы неоднократно видели, такое вполне достижимо, но лишь при вышеобозначенных условиях – весь учебный процесс должен стать цепочкой последовательных и взаимосвязанных между собой психических, физических и эмоциональных действий со стороны учащегося.

Что же сейчас мешает учебному процессу стать таким и что необходимо предпринять, чтобы добиться подобного результата?

Как минимум у играющего не всегда бывает в достаточной мере развито умение концентрировать внимание на своих действиях, чтобы осмысливать объективные процессы, происходящие в сознании и подчиненные определенной последовательности: быстрая расшифровка текста, представление клавиатуры и движений пальцев, мгновенное «взятие» необходимой клавиши-звука. Если это происходит в такой последовательности и быстро, такой будет и его игра. Если же играющий во время игры думает об одном, делает другое, а контролирует третье (что сейчас наблюдается в большинстве случаев), то в результате мы получим массу всевозможных недостатков: провалы памяти с остановками в игре, вялость, долгое выучивание произведения наизусть, лишние физические усилия и многое другое.

Должно быть достигнуто единство трех процессов, когда во время игры исполнитель одновременно представляет цель, делает то, чтобы цель была достигнута и представлением возможного результата контролирует свое музыкально-исполнительское действие. И затем лишь полная концентрация внимания играющего на будущем результате своих движений и действий даст желанный итог. Такая концентрация повлияет на развитие памяти, а наличие тонко осозанного игрового аппарата сделает возможной своевременную реализацию представлений и полнейший контроль получаемого результата.

Однако, как уже было сказано, такое единство может обеспечить лишь «взятие».

Структура этого движения-действия такая, что в нем одновременно проявляются три стороны личности человека – психическая, физическая и эмоциональная. Это единственное движение-

действие, при котором в момент его совершения актуализируются все процессы, связанные и с физическими усилиями, и с мысленными представлениями, и с личностными музыкальными переживаниями.

Одним из способов определения и активизации такой работы, уровня ее эффективности может стать *проверка* умения воспроизводить на поверхности стола те движения, которые соответствовали бы нотному тексту (не глядя в текст). Безошибочность таких движений в отношении порядка и формы движений – это и есть свидетельство того, что сознание учащегося работает эффективно и может контролировать ситуацию и управлять ею.

Если же возникают запинки или остановки, то необходимо выбрать оптимальный режим воспроизведения игровых движений и постепенно довести его до нужного уровня и по темпу, и по качеству пальцевых движений: как представил – так и взял. При этом необходимо постоянно учитывать последовательность операций для того, чтобы наше сознание привыкало к данному порядку и производило эти операции все точнее и быстрее.

Следующий этап работы над произведением связан с умением выразительно артикулировать пальцами. От этого полностью зависит реализация всех динамических, штриховых, ритмических и агогических тонкостей музыкального образа. Такое умение категорически отвергает автоматизацию пальцевых движений, так как в этом случае они не способны нести никакой содержательной информации слушателю, и особенно эмоциональных музыкальных переживаний играющего.

Исполнитель создает образ исполняемого музыкального произведения в той мере, в какой он владеет возможностью мгновенно изменять силу игровых движений, их скоростью, порядком и продолжительностью удержания клавиши-звука. Автоматизированные движения этого не делают. Они с этих позиций для исполнителя теряются, тем самым потеряна и возможность их выразительной артикуляции.

Доводя свою игру до автоматизированного, а по сути, машинального звукоизвлечения, играющий становится заложником своего игрового аппарата. При такой игре он всегда находится в со-

стоянии неопределенности, неуверенности, а в некоторых случаях и стресса, потому что вся выразительная сторона исполнения – штрихи, динамика, темп почти неуправляемы и подчинены не самому исполнителю, его мышлению с сиюминутными изменениями отношения к музыкальной интонации, а, по сути, воле случая, воле кое-как сложившегося двигательного стереотипа.

Итак, еще раз о навыке *выразительной пальцевой артикуляции*, крайне необходимой на втором этапе работы над произведением.

Она должна позволить играющему делать следующее:

- 1) быстро переходить от мелкой техники к крупной (и наоборот);
- 2) переходить от быстрой игры к спокойной (и наоборот);
- 3) быстро менять эмоциональное состояние и передавать его в движениях, беря клавиши (или удерживая медиатор) соответствующим образом;
- 4) мгновенно переходить от энергичной и громкой игры к тихой, мягкой игре (и наоборот);
- 5) ловко двигаться пальцами при извлечении звуков (при активности ногтевых фаланг, их точности, экономичности).

При формировании этих качеств наблюдается множество проблем: лишние как бы вспомогательные, а на самом деле поглощающие все остальные, более мелкие движения, движения корпусом, руками, головой; крупные и резкие движения кистью, рукой и т. д.

Сейчас решение этих проблем чаще всего происходит более на физическом уровне, причем методом контроля за *уже свершившимся* движением, а не на этапе его подготовки (что явно недостаточно) и далеко не на интеллектуальном или глубоком психологическом уровне, через представления «на полной ориентировочной основе» (П. Гальперин).

Поэтому выразительная пальцевая артикуляция в этой ситуации всегда прорисовывается, потому что такое исполнение характеризуется отсутствием самой выразительности (звучание однообразное и плоское по динамике, негибкое по штрихам, без проявления выразительности, виртуозности и чистоты в пассажах и т. д.).

Да и, в общем-то, в нем едва проглядывается и сама потребность исполнителя в такой выразительности.

Такому исполнителю безразличен способ звукоизвлечения, так как при таком подходе у него не возникает понимания зависимости характера извлеченных звуков от характера звукоизвлекающих движений.

Навык выразительной пальцевой артикуляции в этой ситуации становится явлением совершенно случайным, даже если такое отношение у исполнителя к своей игре и возникает.

Случайным он становится по другой причине.

До сих пор любому исполнителю претит в силу традиционного подхода к музыкальному исполнительству ограничиваться лишь одним способом звукоизвлечения при игре, поэтому вряд ли будет сразу оценено по достоинству утверждение об универсальности игровых движений и глубокая взаимосвязь при данном способе звукоизвлечения качества движений и качества звука.

Традиционно считается, что качество звучания инструмента зависит от развитости слуха, и обращать внимание на способ звукоизвлечения и выразительность пальцевых движений (артикуляцию), чтобы получить выразительность звучания, это лишь дань некоторому артистизму в игре и не более того.

Вместе с тем если представить, что качество звука, его художественный смысл полностью зависят от пальцевой артикуляции, то точка зрения на организацию процесса звукоизвлечения должна измениться кардинально. В этом случае способ звукоизвлечения начинает играть определяющую роль в развитии исполнительского мастерства. Выбор способа звукоизвлечения должен позволить исполнителю быстро менять игровую ситуацию, хорошо контролироваться, сделать игровой аппарат максимально гибким и послушным.

Во всяком случае, мы сможем навсегда избежать встроенных в музыкально-исполнительский процесс дефектов в организации и управлении движениями при других способах и направим усилия на развитие других важнейших сторон музыкально-исполнительского искусства – развитие творческого воображения, музыкальной памяти, эмоциональности в игре – с целью достичь наивысшего уровня исполнительского мастерства.

Учет закономерностей (см. схему 1) в организации игровых движений объективно ведет к тому, что все процессы управления движениями выстраиваются в цепочку логических, связанных между собой психофизических действий. Этим и определяется формирование механизмов управления, контроля, оценки и корректировки игровых пальцевых движений, связанных с выполнением ими такой необходимой функции – исполнительной, функции выразительности и образности в игре.

Конечно, выразительная пальцевая артикуляция не может разрываться сама собой вне связи с другими сторонами личности исполнителя. Ведь выразительная артикуляция будет лишь тогда, когда решен главный вопрос: а какой она представляется исполнителем, каким должен быть образ произведения. Выразительность – это множество составляющих музыкально-исполнительского процесса, однако сознательный перевод выразительности артикуляции пальцевых движений в выразительность звуковую на основе понимания взаимозависимости – это прерогатива музыкального мышления исполнителя, которое может быть сформировано на основе знаний особенностей этого процесса, знаний объективных условий его формирования.

Выполняя исполнительную функцию, т. е. функцию выразительной пальцевой артикуляции, игровой аппарат должен позволять нашему сознанию не только фиксировать определенный уровень, но и сохранять способность к дальнейшему повышению качества извлечения звуков из инструмента, т. е. на фоне некоторой устойчивости должен быть, тем не менее, гибким, пластичным и послушным нашей воле. Это предполагает постоянное изменение в сторону обогащения двигательных представлений, благодаря которым мы совершенствуем управление всем музыкально-исполнительским процессом, создавая предпосылки к музыкально-исполнительскому творчеству. Это еще одно свидетельство в пользу необходимости не автоматизировать звукоизвлекающие движения, а гибко управлять ими при каждом извлечении звука, чтобы исполнение было живым и разнообразным. Естественно, с функционированием всех механизмов контроля, анализа, оценки и корректировки игровых движений.

Следующим – *третьим* – этапом работы над произведением является подготовка музыкального произведения к концертному исполнению. С ней теснейшим образом должен быть связан навык превращения звукоизвлекающих движений в «действия-переживания».

Такое превращение игрового движения крайне необходимо для озвучивания эмоционального переживания исполнителя, вызываемого его игрой на инструменте. О таком превращении звукоизвлекающих движений еще нигде и никогда не говорилось в связи с музыкальным исполнительством.

Такое состояние возникает лишь при «взятии», так как лишь при этом движении в наибольшей степени возникает состояние «предвосхищающей эмоциональной коррекции поведения» (А. Запорожец). Оно позволяет решить следующие вопросы:

- 1) соответствие игровых движений звуковому образу;
- 2) логичность и последовательность всех действий музыканта-исполнителя, обусловленные музыкальными переживаниями исполнителя;
- 3) точность представляемого образа действий и предусмотрительность как условие виртуозной и артистичной игры;
- 4) глубокая проработанность звукоизвлекающих действий как главная составляющая внутреннего синтеза музыкального образа;
- 5) знание играющим психологической основы восприятия слушателями результата всех его музыкально-игровых действий;
- 6) превращение игрового движения в «действие-переживание» – как главный содержательный компонент всех действий музыканта-исполнителя на инструменте.

Наличие переживаний служит критерием искренности, истинности и осмысленности музыкально-исполнительских действий.

Навык превращения простого звукоизвлекающего движения в «действие-переживание» в структуре музыкально-исполнительского процесса связан с умением передачи исполнителем своих музыкальных эмоций слушателям. Само собой это иногда происходит, но результат такой игры порой бывает непредсказуемым – может «занести», потому что связано с эмоциональной

реакцией на свою игру, на звук, что может «захлестнуть» исполнителя, уведя все его действия в сферу подсознания с возможной полной бесконтрольностью и неуправляемостью.

Умение трансформировать свои игровые движения в «действие-переживание» – это чрезвычайно важный навык, потому что без него карьера музыканта-исполнителя вообще вряд ли состоится.

Изменение силы, скорости, ритма движений, – т. е. артикуляции, – это ведь изменение, прежде всего, эмоционального состояния играющего. Например, манипуляции с чем-либо «осторожно» приведут к тому, что соответствующим образом изменится и сила, и продолжительность усилий, и скорость устремлений пальцевых движений к цели этого движения.

По сути, такое движение превратится в единое и цельное действие, состоящее из мысленной формулировки цели, игрового аппарата, готового к ее достижению, обратной связи, информирующей о взятом звуке, и механизма самооценки его результата со всеми необходимыми критериями.

Проявляющееся в момент взятия клавиши-звука изменение силы, скорости звукоизвлекающих движений (и др.), эмоциональность играющего становится предпосылкой и артистичной выразительности музыкально-исполнительских движений, которые не противоречат музыкальному образу как внешне, так и по внутреннему смыслу. (Имеется в виду, что лирический характер музыки нельзя передать резкими, грубыми движениями с аналогичным настроением и т. д.)

Взятием пальцем клавиши-звука достигается слияние в музыкально-исполнительском действии художественной и технической сторон его.

Превращением звукоизвлекающих движений в «действия-переживания» завершается работа над музыкальным произведением, оно готово к воспроизведению на сцене. Однако в процессе концертного исполнения возникает необходимость постоянной и, что очень важно, адекватной самооценки исполнителем результата всех своих действий.

Поэтому для успешного воплощения всех творческих намерений мы должны уметь правильно оценить полученный результат, эффективно контролировать все свои движения-действия и тем самым особым образом управлять и корректировать их в процессе



игры, а проще – творить. Что является заключительным этапом работы над музыкальным произведением, но отнюдь, не завершающим, так как процесс творчества бесконечный, и, пройдя все этапы работы над произведением, мы создали лишь хорошие предпосылки для дальнейшего музыкально-исполнительского творчества.

✓ Выход музыкально-инструментального обучения на фундаментальные науки сегодня чрезвычайно продуктивен. Функциональная теория П. Анохина позволяет решить проблему *целесообразности* музыкально-исполнительских действий. Теория П. Гальперина о действиях на «полной ориентировочной основе» позволяет избежать пробелов при формировании обязательных для управления игровыми движениями *двигательно-слуховых представлений*. А так называемая «предвосхищающая эмоциональная коррекция поведения» А. Запорожца делает возможным *объединение* в музыкальном исполнительстве *эмоционального, физического и умственного* в единый операционный акт со всеми присущими ему атрибутами организации, управления и контроля.

Адаптация этих теорий, несмотря на кажущуюся сложность, в музыкальном исполнительстве происходит достаточно легко, если основным способом звукоизвлечения становится «взятие-хватание». Этот способ дает игровым движениям такие недостижимые при других видах движений качества, как экономичность, чувствительность и активность (иметь которые желал бы каждый играющий на любом музыкальном инструменте и от которых ни один музыкант-исполнитель никогда и ни при каких обстоятельствах не откажется). Кроме этого данный способ структурирует и другие компоненты процесса: организацию, управление и самоконтроль.

Он позволяет музыканту-исполнителю решать сложнейшие творческие задачи. И лишь он позволяет установить *самим «взятием»* такую *обратную связь* между сознанием исполнителя и периферией (пальцами, извлекающими звуки), что делает их артикуляцию полностью осмысленной и прочувствованной, и благодаря «предвосхищающей эмоциональной регуляции» в каждый данный момент исполнения исчерпывающей и контролируемой и в эмоциональном плане. Что не удавалось эффективно делать – управ-

лять тончайшими музыкальными эмоциями – ни при каких других звукоизвлекающих движениях ✓

Исполнителю следует лишь захотеть «взять» клавишу-звук тем или иным образом, и он получит при этом соответствующий и предсказуемый в эмоциональном плане результат.

Решение же проблем стиля, музыкально-эстетического вкуса, интерпретации при исполнении способом «взятия» зависит от наличного состояния этих сторон в развитии исполнителя. Этот способ позволяет их выявить и передать *всегда адекватно* благодаря активной природе этого действия. (Альтернативой же ему являются автоматизированные движения, при которых этого сделать нельзя, так как они в своей основе пассивные и почти не поддаются изменениям и артикуляции в художественном смысле.)

Естественно, должно быть ясное представление конечного результата обучения, т.е. представление качеств идеального исполнителя, что весьма непросто из-за перенасыщения обучения музыканта-инструменталиста *субъективными* моментами. Они оказывают на процесс обучения музыкальному исполнительству столь сильное влияние, что закрывают собой целые области внутренней жизни сознания обучаемого от педагогического воздействия, где возможен прорыв к более высокому уровню профессионального мастерства.

Значительным подспорьем в учебе может стать опора на основные принципы дидактики. Они могут способствовать такой организации процесса обучения, когда становится возможным предсказуемый результат и повышается эффективность предпринимаемых учебных действий при работе над произведением.

Речь здесь может идти даже о влиянии правильно организованной работы над произведением, на формирование характера исполнителя, уверенности и убежденности и черт крайне необходимых в профессиональной деятельности. Например, доступности и своевременности получаемой информации (слуховой, тактильной, зрительной). При *взятии мы добиваемся и понимания ее, и мгновенного анализа, и трансформации ее в творческую волю, эмоциональность в игре.* На этой основе и возникает *уверенность и убежденность в своем творческом потенциале, в правильности музыкально-исполнительских действий.* ✓



Таким образом, каждый раз, работая над музыкальным произведением, мы решаем задачи успешного профессионального роста. А на основе объективных закономерностей, проявляющихся в музыкально-исполнительских действиях, можно быстро достичь необходимых результатов в развитии таких качеств.

Способ звукоизвлечения, основанный на «взятии», является универсальным средством пробуждения творческой активности и воли, способствует проявлению и развитию творческого воображения, так как максимально активизирует все процессы взаимодействия с музыкальным инструментом, с его звуковой палитрой.

И в результате такой активизации создаются все предпосылки подробнейшего выучивания музыкального произведения наизусть, когда в момент исполнения происходит объединение всех умственных, физических и эмоциональных процессов, рождающих реальный музыкальный образ, живой и правдивый. Потому что чем больше информации о нем, полученной благодаря тончайшему развитию средств ее получения (а «взятие» это полностью обеспечивает), чем эта информация подробнее, тем полнее и конкретнее представления и выше уровень их воплощения.

А поскольку реальным носителем музыкального образа является извлекаемый звук, то *извлечение и образование* этого звука должно быть *организовано наилучшим, эффективнейшим образом*, чтобы в нем отражалось все то, что есть в личности исполнителя, в его памяти и чувствах.

При таком подходе извлечение звука должно быть: *совершенным* - в физическом смысле, *убедительным и логичным* - в умственном, *правдивым и искренним* - в эмоциональном. Отсюда и качества, которые должен иметь каждый из видов памяти: *логическая* - сознательность и последовательность, *двигательная* - безупречность движений по местоположению, порядку, ритму, *слуховая* - идеальная звуковысотная и фактурная, *зрительная* - развитое осязание, отличная память на ощущения клавиатуры, *эмоциональная* - богатая различными оттенками и дифференцированная по образным ассоциациям.

Все это должно проявляться в процессе выучивания произведения наизусть в комплексе, системно и синтетически. Малейший дефект и изъян в системе даст неадекватный результат и искажен-

звуковой образ, деформацию всех музыкальных представле-

И хотя этот образ рождается в результате умственных, физических и эмоциональных процессов, *основным носителем его является физически извлекаемый исполнителем звук*. Поэтому его *качественное извлечение и художественное преобразование* должно *преимущественно* в первую очередь. Определяющую роль в этом процессе играет способ *звукоизвлечения*.

Извлечь звук можно любыми способами: ударами, нажимами, скольжениями пальцев с клавиши на клавишу. Но основным критерием должно стать при этом то, в какой степени в этом процессе участвует *сознание и память*, удастся ли им *влиять на сознательность* именно пальцевой артикуляции, темп и пространственную точность их движений. Особенно же важно, чтобы на *начальном этапе* звук, в *момент взятия* клавиши, приобретал *смысл*, который дает ему композитор через текст, а исполнитель - *собственное эмоциональное переживание*, обусловленное *текстом*. *Достигнуть же этого можно лишь эффективно направляя звукоизвлекающими движениями и пальцевой артикуляцией.*

Значительным подспорьем в работе над произведением была *съемка* процесса на видео с последующим анализом и комментариями *происходящего* опытным педагогом. Этот анализ мог бы *способствовать* значительной активизации правильных усилий *игрока*, закреплению положительных навыков и устранению всех случайностей и ошибок в действиях играющего. Съемка давала бы *более объективную картину* происходящего в процессе игры, *способствовала бы* формированию устойчивых и точных критериев, которые затем служили бы нам ориентиром в домашних занятиях.

Например, обеспечить наглядность в работе над штрихами - *на первом этапе* работы над произведением. Здесь следовало бы в *первую очередь* обратить внимание на выбор движения пальца. Малейшее отличие одного движения от другого дает разный штрих, *меняя выразительность звучания*, а вместе с ним содержание *образа*. Видеозапись это может всегда наглядно продемонстрировать. *Работая же с видеозаписями* выдающихся и известных исполнителей, можно соответствующими комментариями значительно *ускорить* приобретение учащимся таких музыкальных впечатлений, ко-

которые повысят у обучаемого требовательность к своей игре и создадут предпосылки повышения собственного высокого исполнительского уровня.

Момент взятия клавиши-звука это одновременно момент получения результата, в котором в полной мере отражается творческая сущность исполнителя, его интеллект, все его физические и духовные силы, это момент истины в музыкально-исполнительском действии.

«Взятие» каждой клавиши-звука – это своеобразный итог активного и осознаваемого взаимодействия человека со звуковой средой музыкального произведения, им завершается акт созидания и присвоения полученного звукового результата, заранее представленного, прочувствованного и осмысленного, составляющего сущность творческого музыкально-исполнительского процесса. И, конечно же, роль *способа* звукоизвлечения, имеющего в арсенале *самые* качественные – *экономичные, активные и прочувствованные* – пальцевые движения не может не учитываться нами при обучении самому этому звукоизвлечению. Ибо пренебрежение таким способом взаимодействия с инструментом, *где игровые движения проявляют свои наивысшие качества*, являясь, по сути, универсальными в смысле мгновенного и управляемого изменения всех значимых параметров – и физических, и умственных, и эмоциональных – чревато многими проблемами в дальнейшем музыкально-исполнительском творчестве.

#### Вопросы для повторения

1. Сколько стадий работы над музыкальным произведением общеизвестно и какие навыки следует формировать для ее успешности?
2. Какими особенностями характеризуется начальный этап работы над образом произведения и какую роль играют зрительно-двигательные представления в данный период?
3. Что такое «действие-переживание» и как способ звукоизвлечения влияет на воплощение в звуке музыкальных эмоций исполнителя?

#### Рекомендуемая литература

1. Анохин П. Функциональная система. Ежегодник БМЭ. М.; 1968.
2. Старчеус М. Тайны и мифы эмоционально-психологического воздействия музыки на человека // Мир психологии. 2002. № 4.
3. Гальперина-Юдовина Т. За роялем без слез, или Я – детский педагог. СПб.: Детская книга, 1996

## Раздел 6.

### Формирование навыков самостоятельной работы.

#### Чтение нот с листа, транспонирование, подбор по слуху.

#### Развитие творческих способностей учащихся

Одна из главных задач в процессе обучения игре на музыкальном инструменте – научить ученика самостоятельности, уменью самосовершенствоваться и развиваться. Придавая большое значение этому вопросу, известный педагог-музыкант Г. Г. Нейгауз писал: «Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство» (Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 3-е изд. М.: Музыка, 1967. С. 192).

Однако эта стратегическая задача педагогического процесса постоянно наталкивается на необходимость четко ставить и успешно решать и не менее важные тактические вопросы, решаемые обучающимся всегда самостоятельно.

Для такой работы ему необходимо иметь определенные навыки, уметь выстраивать процессы самообучения наиболее эффективно, успешно *самостоятельно* решать вопросы самоуправления движениями, хорошо контролировать и адекватно оценивать результат своих музыкально-исполнительских действий.

И одним из важнейших и крайне необходимых для развития самостоятельности учащегося, особенно его музыкального мышления, может стать правильно сформированный *навык чтения нот с листа*, активизирующий в максимальной степени его воображение и работу его сознания. Этот навык заставляет играющего при каждом игровом действии принимать ответственные и *самостоятельные* музыкально-исполнительские решения, что максимально стимулирует проявление такого качества.

Характеризуясь умением и необходимостью быстро находить соответствующие нотному тексту клавиши-звуки на клавиатуре (или ладах) инструмента, чтение с листа должно стать начальной стадией формирования и всех других умений.

При чтении нот с листа объективно формируется навык максимально быстрого перевода зрительной информации в двигатель-

ные представления, а затем и движения. Это диктуется тем, что процесс игры подчинен разворачивающемуся во времени образу произведения, основанному на определенном ритме произведения, обязывающий играющего соблюдать его, и который не должен искажаться остановками и неточностями в воспроизведении текста.

*При чтении нот с листа бесспорная зависимость эффективности координации звукоизвлекающих движений от качества двигательных представлений обнаруживается значительно быстрее, чем при других видах музыкально-исполнительской работы.*

Именно при чтении с листа сразу же возникает необходимость объединить зрительное восприятие, звуковые представления и двигательную реакцию исполнителя в едином игровом действии. И происходить это должно буквально при каждом звукоизвлекающем движении.

Неотъемлемой частью музыкально-исполнительского процесса становится развитие необходимых для игры мышечных ощущений клавиатуры и двигательной памяти музыканта. В связи с таким подходом обнаруживается своеобразное влияние этих ощущений на формирование безошибочного, быстрого и своевременного наложения необходимых клавиш-звуков на клавиатуре. Точность же действий способствует проявлению эмоциональности исполнителя, что вообще трудно переоценить.

Не в меньшей степени от этого зависит и *выразительность* его игры, также полностью определяемой тем, успел ли он *представить* звук, который соответствует только что прочитанному нотному тексту. Если в этом процессе произойдет малейшая задержка или неточность, то нарушится координация игровых действий, а вместе с ней исчезнет и соответствующая эмоциональная окраска всех звукоизвлекающих движений-действий, так как произойдет искажение образа из-за неточности высоты звука. От неясности того, что должно происходить дальше, игра станет невыразительной и судорожной.

Точность двигательных представлений и положительное влияние этого на память должны способствовать ускорению процесса выучивания произведения наизусть и тем самым обеспечивать высокое качество самостоятельной работы учащегося.

Критерием достаточной и правильной сформированности двигательных представлений может служить умение учащегося-инструменталиста воспроизводить все звукоизвлекающие движе-

ния на «немой» клавиатуре или крышке стола. Такое умение становится важнейшим не только при *выучивании* музыкального произведения наизусть, но и в *обучении* музыкальному исполнительству. А выразительная пальцевая артикуляция служила бы при этом свидетельством понимания четкого представления им музыкально-образного содержания произведения.

Пальцевые движения здесь являются единственными носителями музыкального смысла, а их образная выразительность, «нанятая» на ритм, никакими другими движениями не может быть заменена. Мы извлекаем звуки пальцами и ничем, кроме четко артикулирующих в соответствии с образом пальцев, нельзя передать музыкальный смысл произведения, поэтому *качество их движений* сразу же превращается в *качество звучания*.

Этому нет альтернативы, и мы обязаны при чтении нот с листа в первую очередь вообразить (представить) себе и *двигательный* образ со всеми его атрибутами. А пространственная точность, порядок, сила, скорость, требуемая при чтении с листа сразу, с первого проигрывания произведения, может быть достигнута лишь при высочайшей *самоорганизации* при совершении звукоизвлекающих движений-действий.

Навык быстрого чтения нот с листа предполагает *самостоятельные* игровые решения и действия и поэтому создает необходимые предпосылки развитию и ускорению всех умственных операций, сопровождающих учащегося в процессе такой игры.

Обучить учащегося всему этому педагог сможет, если ему будут известны все закономерности процессов организации музыкально-исполнительских действий обучаемого в момент игры, дающие предсказуемый результат, что важно также для формирования у него навыка эффективного самоконтроля своей игры. А не менее эффективная (а равно – адекватная) самооценка результата своих учебных действий может стать предпосылкой пробуждения и активизации его *самостоятельного исполнительского творчества*, усиления мотивации и интереса к своему делу.

И если процесс обучения будет выстроен методологически правильно (т.е. в соответствии с закономерностями) и безошибочно, то это обусловит последовательность и очередность формирования всех необходимых навыков.

Например, зрительное восприятие текста должно сопровождаться мгновенным представлением соответствующих ему звукоиз-

влекающих движений пальцев. Но такому представлению может мешать чрезмерно пристальное внимание к тексту.

Здесь действует известное противоречие между внешним и внутренним вниманием, поэтому педагог обязан учесть данную закономерность. В связи с этим он должен постоянно побуждать учащегося к своевременному представлению каждого следующего движения-действия, а не задерживать действие своего мышления излишним вниманием к вглядыванию в ноты.

Такая последовательность умственных процессов скрыта от внешнего восприятия педагога, но знание того, как действует наше внимание в данной конкретной ситуации (а эти действия взаимозависимые и объективно закономерные) позволит избежать многих дефектов в игре. Этого требует необходимость и воспроизвести точно текст, и представить образ, возникающий в процессе выучивания этого текста, эмоционально пережив его.

До сих пор такая систематичность в музыкально-исполнительском процессе отсутствует, так как нет достаточно разработанной теоретической модели структуры музыкально-исполнительского процесса. Это значительно усложняет обучение игре на любом музыкальном инструменте. Развернутая же модель музыкально-исполнительского процесса, опирающаяся на закономерности самоуправления созидательными движениями с их музыкально-исполнительской спецификой, позволила бы музыканту последовательно и логично выстраивать свои действия для формирования навыка всестороннего самоконтроля своих игровых действий как условия развития и совершенствования всей самостоятельной творческой работы.

Как представляется, данным учебным пособием может быть частично восполнен этот пробел, особенно в области структуры и последовательности действий, присущих музыкально-исполнительскому процессу, обусловленных выявленными закономерностями управления им.

### Структура музыкально-исполнительского процесса как условие успешности в самостоятельной работе

Прежде всего мы должны рассмотреть структуру этого процесса, найти в нем все необходимые звенья, обосновать их наличие и на этой основе создать модель поведения музыканта-исполнителя

как в моменты его музыкально-исполнительского творчества, так и в моменты обучения ему. Сформировать же эту модель лучше всего именно на основе анализа самостоятельных действий учащегося, подчеркнем – успешных, – потому что в этом они наиболее соответствуют объективным закономерностям процессов самоуправления музыкально-исполнительскими движениями-действиями.

Это происходит уже во время *познавательной* стадии – начальном звене в структуре музыкально-исполнительских действий, когда формируются все виды двигательных представлений, на основе двигательных ощущений и слуховых впечатлений.

Не менее важной такая работа становится и на следующей – *исполнительной* – стадии, где решаются задачи выразительной пальцевой артикуляции. Завершающая же стадия – стадия превращения звукоизвлекающих движений в «действия-переживания» – характеризуется в этой структуре тем, что является тем звеном в ней, которое вообще мотивирует всю музыкально-исполнительскую работу, так как музыкальные эмоциональные переживания в исполнительском процессе стимулируют все наши действия, предполагая *полную самостоятельность* мышления. Они не могут быть опосредованы или перепоручены.

Для всего этого важно иметь максимально чувствительный игровой аппарат с обостренным осязанием, точными двигательными ощущениями (и тактильными, и кинестетическими), что делает возможным формирование у него наиважнейших элементов *структуры* музыкально-исполнительского процесса. Это, во-первых, слуходвигательные представления – и как координирующий элемент структуры, и как критерии правильных музыкально-исполнительских действий; во-вторых, исполнительский аппарат в виде самых экономичных, активных и хорошо осязающих пальцев; в-третьих, устойчивая и осознаваемая играющим обратная связь.

Несмотря на кажущуюся сложность, такая структура тем не менее присутствует в действиях любого исполнителя и без нее успешной самостоятельной работы музыканта-исполнителя не бывает.

Однако сейчас она складывается у музыканта-инструменталиста, как мы уже говорили, чаще всего стихийно и хаотично, не осознаваемая им в полной мере (особенно в отношении последовательности и логики музыкально-исполнительских действий), поэтому разработка и создание *модели структуры му-*

*зыкально-исполнительского процесса*, учитывающей имеющиеся на этот счет закономерности, крайне актуальны и необходимы.

Психофизиологи уже создали общую модель целесообразного поведения человека (модель потребного будущего – Н. А. Бернштейн, акцептор действия – П. К. Анохин, предвосхищающая эмоциональная коррекция поведения – А. В. Запорожец). Однако никакая из них не в состоянии в полной мере учесть своеобразие той или иной профессиональной деятельности, где возможно их применение, поэтому имеется настоятельная необходимость разработки *модели структуры музыкально-исполнительского процесса* на основе принципиальных моментов этих теорий.

На начальном – познавательном – этапе получение всей сенсорной информации способствует формированию у исполнителя *первого элемента* структуры – комплекса необходимых слуходвигательных представлений. Разбирая текст музыкального произведения с целью недопущения ошибок в самостоятельной работе, его сознание фиксирует и запоминает огромное количество двигательных ощущений, слуховых и зрительных впечатлений, на основе которых формируются двигательные представления. В последующем с их помощью он будет управлять своей игрой, координируя все движения пальцев.

На втором – исполнительном – этапе звукоизвлекающие движения регулируются по физическим параметрам, позволяющим исполнителю решать музыкально-художественные задачи: достичь нужной динамики – по силе, приемлемого темпа – по скорости, соответствующего ритма – по продолжительности удержания пальцем клавиши, т. е. решать задачи выразительной артикуляции звукоизвлекающих движений. Необходимость иметь двигательные представления жизненно важна, так как координация их по этим параметрам полностью зависит от наличия и качества представлений («координация и представление, по сути, одно и то же»).

Третий этап – этап «действия-переживания» – связан с оценкой исполнителем своей игры, что невозможно представить себе без хорошей обратной связи между периферией и сознанием, т. е. тем, что делается на клавиатуре, и тем, как это отражается в уме играющего.

Возникающие при контакте кончика пальца с клавишей-звуком ощущения должны дать полнейшую информацию как о по-

лученном результате движения-действия, так и о самом движении, достигшем цели или не достигшем ее. При этом анализ и оценка и звукового результата, и движения должны быть своевременными и простыми, поскольку момент взятия клавиши является моментом установления обратной связи между осязающими пальцами и сознанием, что важно для эффективного и не менее своевременного решения о дальнейших действиях.

В момент взятия клавиши-звука активизируется представление того, что берется, которое сопровождается самооценкой того, что «взято», являясь моментом осуществления самоконтроля.

О роли обратной связи психологи пишут следующее. «Одним из необходимых условий взаимодействия, отвечающего сформированному у человека представлению о нормальном течении этого процесса и о достижении в ходе его желательных целей, является непрерывное получение человеком информации о результатах его собственных действий в этом процессе. Это «управление человеком своим поведением на основе действительного совершения действий в соответствии с содержанием самоприказа, а не ожидаемого их выполнения, достигается с помощью механизма обратной связи». (Бодалев А. Восприятие человека человеком. Л.: Изд. ЛГУ, 1965.)

Данная логика требует, чтобы и представления, и следующие за ними движения были теснейшим образом связаны между собой, т. е. основываться на тех двигательных ощущениях, которые возникали, осмысливались и оценивались играющим до сих пор, и которые должны быть *предельно точными и ясными*, чтобы не исказить эти представления. (Речь о том, что движения пальцев, берущих звуки-клавиши, должны быть максимально чистыми, иными словами, *целесообразными*, т. е. выполнять три условия этой целесообразности, сформулированные Анохиным П. К., что возможно лишь при хорошей обратной связи.)

Если же играющий отвлекался при озвучивании нот от своих ощущений, нарушая обратную связь, то тем самым он отвлекался и от их запоминания. Процесс воспроизведения затруднялся неимоверно или становился невозможным, потому что исчезали все условия, необходимые для контроля и оценки в момент повторения действий. Это приводит к затягиванию процесса запоминания музыкального произведения. (Исчезали критерии правильных дей-

ствий, ощущения игрового аппарата и обратная связь, важнейшие элементы контроля игры при самостоятельной работе.)

Затруднительной становится вся *самостоятельная* работа над выразительностью исполнения произведения, так как нарушались закономерности самоконтроля игры, а с ними возникали трудности в процессах самоуправления игровыми движениями-действиями при поисках средств этой выразительности.

Значение эффективного самоанализа и самооценки учащимся своих движений-действий проявляется также в выборе играющим характера звука.

Как известно, выразительность и качество звука во многом зависят от таких параметров, как штрих, динамика и темп. Эти параметры полностью обусловлены уровнем развития играющего, а их выбор — уровнем его музыкального мышления, его исполнительским опытом, развитием музыкально-эстетического чувства и вкуса.

Выбранные по этим параметрам характеристики звука создают условия для *индивидуального* прочтения музыкального содержания исполняемого произведения, что требует от учащегося постоянного самоконтроля, частью которого является постоянная оценка им своих действий и движений по этим параметрам.

Основным критерием такой оценки являются слуховые, музыкально-образные представления. Но так как эти представления — штрихи, нюансы и темп произведения, которые полностью зависят от качества игровых движений учащегося, то крайне важной становится их оценка учащимся в процессе организации управления ими в процессе игры именно по этим параметрам. Критериями в этом случае становятся двигательные представления, а не слуховые, так как известно (О. Ф. Шульпяков), что между слухом и движениями нет однозначной связи и необходимо постоянное внимание играющего к своим двигательным процессам (естественно, через двигательные ощущения).

Таким образом, анализу и оценке подлежат как порядок движений и местоположение клавиш (что само собой разумеется), так и сила их (динамика), скорость (темп), продолжительность (штрихи). Большое и особое значение в связи с этим приобретают анализ и оценка учащимся степени зависимости характера звука от характера движений, и наоборот. Основой критериев такой оценки является жесткая зависимость *динамики, темпа, штрихов, ритма* от си-

лы, скорости, продолжительности удержания клавиши (при первом проигрывании).

Однако происходящее накопление слуховых впечатлений и двигательных ощущений — это особый вид работы сознания исполнителя, который предполагает формирование у него необходимого навыка работы с нотным текстом. Здесь существуют свои закономерности, учитывая которые можно добиться чрезвычайно быстрого выучивания музыкального произведения наизусть. Этому необходимо учиться, так как от этого будет зависеть успешность самостоятельной работы.

И такой навык обучающемуся исполнительскому искусству необходимо сразу же сформировать, иначе возникнут значительные затруднения в самостоятельной работе уже на пути разбора и выучивания произведения. И хотя «учащийся не только объект, но и субъект обучения, поэтому речь должна идти не только об управлении мыслительными процессами извне (со стороны учителя, обучающей машины, программированного учебника), но и о том, чтобы обеспечить рациональное самоуправление, или саморегулирование в процессе учебной деятельности». (Н. Ф. Талызина. Управление процессом усвоения знаний. М.: Изд-во МГУ, 1975. С. 72-80).

Часто можно наблюдать, что на этапе разбора музыкального произведения играющий постоянно смотрит в нотный текст. В то же время из психологии известно, что «внешнее и внутреннее внимание тормозят друг друга». (Общая психология/Под ред. В. Богословского. С.143.) Управление же движениями — это прерогатива исключительно внутреннего внимания. Поэтому следует исходить именно из этой закономерности и как можно быстрее научиться переводить внешние впечатления во внутренние представления (как слуховые, так и двигательные).

Основываясь на этом принципе, можно будет запоминать музыкальное произведение даже без игры на инструменте. Но подходить к этому нужно постепенно и последовательно, для чего и следует сформировать навык перевода нотного текста в двигательные представления.

Это крайне необходимый навык в структуре музыкально-исполнительского процесса. Действовать он будет на так называемом *познавательном* этапе и потребует от учащегося специфических умственных действий, а от его игрового аппарата — выполнения так называемой исследовательско-познавательной функции.

Все особенности звукоизвлечения должны быть осмыслены играющим, стать достоянием его сознания. На них он станет опираться в процессе своей постоянной работы над совершенствованием игровых навыков.

Важным же условием здесь станет *чистота* тактильной информации как источника представлений музыканта. Ему необходимо помочь достичь максимальной *экономичности* движений, чтобы пальцы давали наиболее точную и наиболее чистую информацию. Ничего лишнего и неясного и в последовательности звуков, и в их местоположении.

Еще один необходимый в структуре музыкально-исполнительского процесса навык связан с выразительной пальцевой артикуляцией и виртуозной игрой. От него будет зависеть то, насколько гибкой будет пальцевая артикуляция, настолько выразительным будет звучание исполняемой музыки.

Об этом навыке уже говорилось, но в связи с работой над произведением. Здесь же речь идет об успешности *самостоятельной работы*, которая обусловлена и теснейшим образом связана с наличием умения артикулировать пальцами, достигая необходимой точности передачи образного содержания и выразительности звучания.

Навык выразительной пальцевой артикуляции связан с выполнением пальцами *исполнительной* функции. Изменение штрихов, нюансов, темпа произведения — чрезвычайно важная сторона игры на музыкальном инструменте, и поэтому управление этим процессом должно быть доведено до совершенства как в плане личных волевых качеств исполнителя, так и в плане его умения самостоятельно решать возникающие музыкально-исполнительские задачи. Оставлять эту работу без надлежащего управления — значит поставить под вопрос успехи в исполнительстве.

Пальцевые движения у музыканта-исполнителя должны стать неким «интеллектуальным умением», так как это его основное средство передачи мыслей, чувств, настроений, поэтому организовывать их работу нужно на самом высоком интеллектуальном уровне.

Однако такой внутренней самостоятельной работе музыканту необходимо учиться, и учиться последовательно и целенаправленно, достигая высокой рационализации всей мыслительной деятельности. «Овладение интеллектуальным умением предполагает че-



тыре (выделено нами. — Н. С.) тесно связанных друг с другом момента: потребность в рационализации мыслительной деятельности, знание общих правил, по которым надо действовать, практическую проверку этих действий и самоконтроль» (Н. Талызина. С. 438).

Можно видеть, что речь здесь идет о:

а) целесообразности музыкально-исполнительских действий-движений;

б) соблюдении психофизических закономерностей управления ими;

в) наличии эффективной обратной связи в этих процессах; г) умении адекватно оценивать свою игру.

Следующий важный навык в структуре музыкально-исполнительского процесса связан с умением играющего отразить свои *музыкальные эмоции*, передав их слушателям, превращая все свои звукоизвлекающие движения в «действия-переживания» (К. С. Станиславский). Обеспечивается такое состояние в игре на музыкальном инструменте наивысшей чувствительностью игрового аппарата. (Музыкальные эмоции и переживания исполнителя не смогут стать достоянием слушателей, если игровой аппарат музыканта-инструменталиста не поддается дифференциации игровых усилий, тончайшему управлению ими в этом смысле.)

Само собой это иногда происходит, но результат такой игры может быть непредсказуемым, потому что музыкальные переживания часто «захлестывают» исполнителя (эмоции «заносят»), уводя все его действия в сферу подсознания и полной бесконтрольности и неуправляемости.

Умение трансформировать свои игровые движения в «действия-переживания» — это обязательный и чрезвычайно важный навык.

Эмоциональное отношение к действительности «всегда субъективно» (А. Запорожец) и это предполагает известную завершенность всех музыкально-исполнительских действий исполнителя (все четыре «интеллектуальных умения» — Н. Талызина), т. е. полную и безусловную самостоятельность.

У играющего должен быть сформирован навык *управления* своими движениями в совершенстве в момент извлечения звука по всем психофизическим параметрам через «предвосхищающую эмоциональную регуляцию действий» (А. В. Запорожец).

Такое умение связано с так называемой способностью человека к психоэмоциональной установке при совершении любых физических движений и сознательных умственных действий. И изменение силы, скорости, ритма движений — это всегда изменение эмоционального состояния играющего.

Например, манипуляции с чем-либо «осторожно» приведут к тому, что соответствующим образом изменятся и сила, и продолжительность усилий, и скорость устремлений пальцевых движений к цели этого движения. По сути, такое движение превратится в действие, связанное и с умственной процедурой формулировки *цели*, и с организацией аппарата для *ее достижения*, сопровождаемой решением о завершении данного действия, и с *самооценкой* его результата.

В этих процессах самостоятельность проявится с особой силой, и такое умение у музыканта-исполнителя должно быть сформировано в первую очередь. На его же основе становится возможным в оценке музыкально-исполнительского действия слияние художественной и технической сторон.

Эмоциональность играющего, всегда проявляющаяся при изменении силы, скорости звукоизвлекающих движений (и др.), становится *предпосылкой выразительности и артистичности* движений, согласуясь с музыкальным образом как внешне, так и по внутреннему смыслу. (Имеется в виду, что лирический характер музыки нельзя передать резкими, грубыми движениями с аналогичным настроением играющего, которое обязательно может возникнуть на основе «предвосхищающей эмоциональной коррекции поведения».)

В исполнительской практике осознание такой взаимосвязи часто вызывало желание исполнителей наделять движения пальцев образностью (А. Бардас); сверхчувствительностью («прорастание» пальца в клавиатуру — С. Рахманинов, Й. Гат); «наполненностью» пальцев (А. Тудоровский) и т. д.

Все это свидетельствует о том, что игровые движения музыканта-инструменталиста должны быть всегда эмоционально окрашены, оцениваясь и управляясь по этому параметру в достаточной степени, т. е. осознаваться им в полной мере по характеру раскрываемого образа.

Несколько слов и о *четвертом* навыке — навыке самооценки музыкально-исполнительских действий — чрезвычайно важном именно в самостоятельной работе музыканта.



Лишь научившись оценивать свои музыкально-исполнительские действия, мы можем эффективно регулировать процесс самообучения, делая по-настоящему свои действия самостоятельными и умелыми.

Практически *вся* самостоятельная работа зависит от этого умения. И особенно важно такое умение на этапе самостоятельных занятий, где основные процессы происходят у играющего один на один с инструментом.

Ведь под присмотром педагога учащийся находится лишь в те немногочисленные часы, которые ему даются по учебному плану. Вся же основная работа ведется им самостоятельно, поэтому она должна быть организована наилучшим образом, в полном соответствии с объективным характером и структурой правильно (т.е. в соответствии с закономерностями) выстроенного музыкально-исполнительского процесса. Тем самым будет обеспечен *гарантированный* положительный результат, и такая эффективная самостоятельная работа сможет стимулировать стремление музыканта-исполнителя к самосовершенствованию.

Вне знания закономерностей, формирующих *структуру* этих процессов, мы этого достичь не сможем. Поэтому обучить учащегося-музыканта навыкам самостоятельной работы значит помочь усвоить ему (сознательно или интуитивно) структуру этого процесса со всей его глубиной и сложностью, значит научить его умению использовать эти знания в каждом случае по своему усмотрению – в зависимости от решаемых музыкально-творческих задач, так как это происходит в реальном музыкально-исполнительском процессе.

Структура двигательных процессов в природе сложилась естественным образом и может быть адаптирована к музыкально-исполнительской деятельности. Она позволяет решать многие проблемы в практической игре, в теории же дает возможность снять противоречия, с которыми постоянно сталкиваются педагоги-музыканты. В основе этой структуры лежат хватательные движения, сопровождаемые необходимыми умственными операциями и физическими усилиями разной интенсивности и силы, а также действиями по контролю и оценке результата предпринятых усилий.

Данная структура музыкально-исполнительских действий основывается на процессах, связанных с манипулированием пальцами при «взятии» клавиш-звучков. Известный педагог В. Сухомлинский говорил об умеющем манипулировать пальцами

говорил об умеющем манипулировать пальцами ребенке: «Чем больше мастерства в детской руке, тем умнее ребенок».

Самостоятельность в процессе обучения – это целенаправленный и длительный путь формирования самых различных умений и навыков, способных сделать обучаемого вполне независимым от обучающего во всех своих действиях. Такая самостоятельность предполагает, что при самообучении активизируются в той или иной степени все наши ресурсы: интеллектуальные, физические, эмоциональные.

И в этой деятельности для обучающего важно формировать как навыки получения положительного музыкального *результата*, так и навыки организации самого *процесса* продвижения к нему. Сейчас в силу различных причин самому процессу организации музыкально-исполнительских действий, его качеству исполнители стали уделять гораздо больше внимания.

Получение необходимого результата любым путем, любыми усилиями стало слишком расточительным делом, поэтому эффективная организация *процесса* достижения его становится при обучении актуальнейшей проблемой.

Особенное же значение приобретает данное явление в обучении музыкально-исполнительскому искусству, где результат зависит от синтеза интеллектуальных, эмоциональных и физических усилий, т. е. от единых действий и ума, и сердца, и особенно рук (Песталоцци говорил, что эффективность процесса обучения зависит от единства «ума, сердца и руки»). Лишь при таком единстве в момент извлечения звуков формируются и реализуются все творческие намерения играющего.

А поскольку содержание музыкального произведения развивается во времени, в процессе изменений музыкально-звуковой среды, поэтому *процесс* эффективной организации этой среды еще и по этой причине становятся приоритетной педагогической *задачей*.

Мы довольно часто сталкиваемся с тем, что роль того или иного аспекта в музыкальном исполнительстве преувеличивается. Придается значение воспитанию музыкального вкуса, чувства стиля, понимания особенностей музыкального языка композитора, интенсивному развитию слуха и музыкального воображения.

Никто и не возражает против этого. Однако мы должны помнить о том обстоятельстве, что речь идет о музыкально-исполнительском процессе, где все эти качества должны быть применены в одно мгновение при извлечении того или иного звука, придать игре вид особой речи, когда все эти достижения становятся достоянием слушателей. То есть способствовать тому, чтобы они стали *их музыкальными чувствами и переживаниями, их тонко дифференцированными слуховыми впечатлениями, их интеллектуальной составляющей*, от соприкосновения с глубоким пониманием и адекватной передачей играющим образа произведения, чувства стиля композитора, особенностей его музыкального языка.

Все это богатство может быть воспринято благодаря тому, насколько это мы сумеем воплотить нашими руками, а точнее, пальцами. И, конечно, не зря выдающиеся педагоги-музыканты придавали рукам и пальцам надлежащее им значение, наделяя их даже не присущими им качествами: «слышащие», «чувствующие», «прорастающие» в клавиатуру пальцы (С. Рахманинов, К. Игумнов, Г. Нейгауз, С. Савшинский и многие другие).

Таким образом, перед нами, рискнувшими взяться за процесс обучения всему этому, встают во весь рост проблемы формирования самых различных навыков. Они должны позволить решить проблемы, связанные и с развитием ума, и с пробуждением эмоций, и формированием музыкально-эстетического чувства; отразить в полной мере в извлекающих звуки пальцевых движениях все процессы и интеллектуального, и физического, и эмоционального характера. Разумеется, что эти движения должны обладать *наивысшими* физическими качествами: **экономичностью, активностью, осязаемостью.**

Профессия музыканта-исполнителя – инструменталиста или дирижера – всю жизнь теснейшим образом связана с руками, и многолетний процесс обучения этой профессии это не что иное, как умение исполнителя высказать руками в полной мере все то, что имеется в его душе и сердце.

В то же время, несмотря на такую важную роль, руки наши умеют не так много, и даже это небольшое не все приемлемо для адекватной передачи вовне всех наших музыкальных намерений и чувств.

Исторически сложилось так, что в арсенале наших движений оказалось лишь несколько их видов. Это удары, захваты, нажимы,

толчки. (Данная терминология употреблялась уже в XVIII в. И. – Г. Песталоцци писал: «Глаз хочет смотреть, ухо – слышать, нога – ходить, а рука – хватать, ...сердце хочет верить и любить. Ум хочет мыслить». М., 1981. Т. 2. С. 213.)

Из этих видов движений для нас, естественно, важны те, которые позволили бы нам, манипулируя созидать, а направляя эти процессы, анализировать их, оценивать и корректировать, чтобы получить ожидаемый – заранее представляемый результат этих действий.

Как видим, речь в наибольшей степени может идти лишь о захватах. Захватывая орудия труда и *манипулируя* ими, человек постепенно *развивался* и физически, и умственно. Развивалось его мышление, память, воображение.

Развивалась и его рука. Обострялись тактильные и кинестетические ощущения, помогая сознанию управлять всеми двигательными процессами. Эти движения благодаря постоянно возникающим **ощущениям** могли быть *проанализированы*, а результаты манипуляций достаточно полно *оценены и зафиксированы*. Это и явилось предпосылкой к тому, чтобы они стали средством развития ума, воображения, формирования представлений об окружающем, в том числе и представлений о многообразных учебных действиях.

Сегодня бесспорным является факт, что все наши движения координируются представлениями. Это доказано психологами и физиологами. Формирование представлений, в свою очередь, подчинено определенным закономерностям. Эти закономерности выявлены в результате обширных исследований во всем мире (И. Павлов, И. Сеченов, П. Анохин, Н. Бернштейн, Д. Джексон и др.).

Все эти закономерности должны быть изучены, усвоены и внедрены в учебную практику *педагогами*. Иначе не получить нам никаких положительных результатов в своей обучающей деятельности, которая неизбежно вступит в противоречие с ними при иных подходах в формировании профессиональных навыков. Тем более в обучении точным и тонко дифференцированным профессиональным музыкально-исполнительским движениям, необходимым нам для качественного воплощения в звуке музыкальных мыслей и чувств.

Сегодня на каждом зачете или экзамене можно убедиться, что мы еще бесконечно далеки от внедрения этих принципов, а резуль-

таты наших усилий еще не скоро принесут нам возможные и необходимые положительные результаты.

Но нам следует спешить.

Наличие возможности услышать то или иное произведение в компьютерном исполнении может привести к тому, что слушатель (в определенных условиях: текстовая неряшливость, невыразительная и однообразная динамика, слабая артикуляция движений в живом исполнении) предпочтет компьютер. (Можно проиллюстрировать звуковым примером.)

Большинство наших нынешних студентов играют, цепляясь за несоответствующие тексту клавиши, получая фальшивые звуки (из-за нечетких двигательных представлений), играют невыразительно (из-за слаборазвитой способности артикулировать пальцами при извлечении разных по характеру звуков), демонстрируют свое музыкальное чувство и эмоции телодвижениями (из-за неясности того, как проявить их). Без этого создаваемый руками исполнителя музыкальный образ не переживается слушателем. Музыкальное исполнительство лишается своего главного предназначения – *вызвать у слушателя непосредственную и адекватную звучащей музыке эмоциональную реакцию и музыкальные переживания*, ассоциируемые с теми или иными жизненными явлениями.

В свою очередь, нечувствительный игровой аппарат искажает информацию с периферии, с места игрового действия, загружая сознание излишними двигательными ощущениями, деформируя кое-как формирующиеся представления (из-за невнимания к ощущениям, что является результатом еще одного несоблюдения психофизических закономерностей: «Внимание внешнее – тормозит внутреннее, и наоборот»). В дальнейшем это станет очередной проблемой для исполнителя.

Аналогичные трудности и проблемы можно наблюдать и в другом виде музыкального исполнительства – дирижировании, – также связанном с необходимостью управлять физическими движениями, но уже с целью передачи музыкальных эмоций и чувств вовне – в первую очередь оркестрантам, а затем и дальше – слушателям.

В дирижировании можно наблюдать, что наиболее выразительная часть руки дирижера: кисти и пальцы – вообще не участвуют в создании образных представлений у оркестрантов, а попросту висят или как бы плавают в пространстве, поддерживаемые пред-

плечем, не проявляя никакой воли дирижирующего, а тем более – творческой. Его же эмоциональность уходит в некую иллюстрацию музыкальных переживаний, выражаемую движениями корпуса, головы, других частей тела. То есть процессы идут в обратном порядке: мы наблюдаем не создание с помощью рук представлений у оркестрантов о *предстоящем* звучании, а некие движения по поводу уже звучащей музыки.

*В этом случае не происходит адекватной оценки исполнителем себя, своих действий, и своевременная корректировка их просто невозможна, так как дирижирующий не ощущает, где у него звук, какой он, чем и когда показывается. А без ощущения звука в руках нет и управления процессом развития музыкального образа, нет логики и структуры в музыкально-исполнительских действиях. Для воздействия же дирижера на процесс исполнения музыки оркестрантами ощущение того, что он владеет звуком, держит его в руках должно стать предельно конкретным и осязаемым.*

Передача исполнителем (будь то музыкант-инструменталист или дирижер) своих, постоянно преобразующихся (в зависимости от развития образа) музыкальных переживаний предполагает тончайшие манипуляции рукой. Поэтому руки должны обладать наивысшей чувствительностью и активностью. Эти качества в силу объективных причин имеют лишь движения пальцев, которыми мы берем предметы, естественно, представляя и эти предметы, и наши действия с ними.

Лишь при таком движении – «взятии» – максимально активизируются ногтевые фаланги, они же и придают необходимую чувствительность руке, а точнее – пальцам. Они же обладают еще одним необходимым качеством, о котором пишут абсолютно все педагоги-музыканты – *экономичностью*.

Данные три качества делают эти движения универсальным средством решения всех музыкально-исполнительских проблем: от технологических до художественно-творческих. Они же позволяют пальцам выполнять качественно все необходимые функции на различных этапах работы над произведением: *познавательную, исполнительную и функцию «действия-переживания»*.

Какой здравомыслящий исполнитель откажется от экономичности движений, позволяющей ему передавать свои намерения предельно точно и своевременно и, имея максимальную чувствительность руки, *контролировать все ее действия?* А благодаря

активности пальцев - *мгновенно* менять ее форму и артикулировать таким образом, чтобы передать наиболее полно как нежнейший характер музыкальных интонаций, так и драматический, т. е. отразить в звукоизвлекающем движении всю многообразную сферу своих музыкальных чувств и эмоциональных переживаний.

У плохо ощущающего свой дирижерский аппарат студента, например, показ довольно часто встречающегося в партитурах *sr* становится непреодолимым препятствием. И действительно без достаточной чувствительности и гибкости рука этого сделать не может. При этом можно видеть, как происходит некая компенсация этого с помощью движений корпуса, опрокидывающейся назад головы, приседаний, а порой довольно жуткого сочетания всех этих движений. Зачастую даже простейший показ вступления в игру какой-либо оркестровой группы вызывает у такого студента поворот всего корпуса, напрягая дирижерский аппарат и утяжеляя процесс управления оркестром (вместо точного и уверенного жеста ладони).

Берущая же звук, а поэтому при этом всегда активная, рука сможет передать и все возникающие музыкальные переживания исполнителя потому, что она снабжена способностью при «взятии» вызвать этим действием у исполнителя *предвосхищающее эмоциональное переживание*.

*Эта способность и есть то средство, которое создает предпосылки объединения «ума, сердца и руки» в момент самого музыкально-исполнительского действия, максимально отражая во взятом звуке и достигнутый уровень музыкального развития личности исполнителя, и особенности его мышления, и свойства его характера, и темперамента, а также всю глубину его музыкальных переживаний и эмоций.*

Берущая рука *активизирует* умственные операции, связанные как с представлением *будущего* результата, так и с анализом и оценкой *уже полученного* результата каждого такого действия. Этим создаются все предпосылки формирования *адекватных* двигательных-слуховых представлений, с помощью которых будет в дальнейшем происходить не менее адекватная и *точная* координация движений-действий при их повторении.

Тонкие манипуляции пальцами, взятием показывающие – как и когда должен звучать будущий звук в каждое мгновение, без этих представлений невозможны. Они же позволяют сделать это свое-

временно и целесообразно, так как при взятии пальцы хорошо ощущаются, осознаются и контролируются, создавая предпосылки ни с чем не сравнимой и выразительной их артикуляции. При этом все происходит одновременно и всегда, и не требует никаких дополнительных усилий, т. е. *объединяется* самим «*взятием*».

Процессы контроля и управления в данном случае активизируются *представлением того, что* берется, как бы автоматически, в момент «взятия». Все вместе дает нам ни с чем не сравнимый исполнительский аппарат, который по чувствительности и эффективности единственный в природе.

Очевидно, поэтому японцы, создавая последнее поколение своих роботов и программируя их на самостоятельные действия (в определенном смысле), наделили их именно *захватывающими* устройствами, так как никаких более эффективных движений в живой природе не оказалось. Понятно, что данный выбор продиктован отнюдь не какими-либо случайностями или субъективными пристрастиями. Речь идет о значительных исследовательских усилиях, связанных с процессами *организации, управления, контроля* всех существующих в природе движений-действий, возможностью *мгновенного анализа и оценки* полученного результата и *принятия* на основе этой оценки дальнейшего *решения*, что в конечном счете и делает каждое такое движение-действие в высшей степени целесообразным и эффективным.

В данном случае компьютер робота, принимая самостоятельное решение о таком действии, фиксирует полученный результат предыдущего действия как положительный, что связано с *исчерпывающим* анализом им всех произведенных при взятии предмета операций и признанием их адекватными этому результату, т. е. *правильными*.

Логика в этих действиях и процессах управления ими и контроля строится на определенных закономерностях, которые музыкантами-исполнителями (за редким исключением), как показывает практика, пока еще или игнорируются, или по незнанию нарушаются. Это ведет к значительному росту физических ошибок и торможению умственных операций и, как следствие, к поискам компенсирующих движений, усложняя неимоверно творческий процесс, а иногда делая его попросту невозможным.

Итак, самостоятельность для обучающегося музыкально-исполнительскому искусству – это одно из важнейших качеств

имеющего свою специфику музыкально-исполнительского искусства, заключающуюся в том, чтобы исполнение музыкального произведения вызывало эмоциональный отклик у слушателей (эмпатию) своей искренностью. Искренность – это всегда результат пережитого самим исполнителем, результат найденного в процессе самостоятельной работы над произведением и прочувствованного им образа.

**Несколько слов о причине так называемого «забалтывания», повсеместно возникающего при несоблюдении вышеназванных закономерностей**

На начальном этапе освоения новых произведений (формирования новых игровых движений) учащийся вынужден некоторое время следить за своими движениями и как-то оценивать их. Было замечено, что в этот период собственная игра доставляет учащемуся радость и удовлетворение (если нет ошибок).

Проанализировав данную ситуацию (по критериям, например, выполнения или невыполнения условий целесообразности), удалось убедиться, что в период освоения учащимися новых игровых движений из-за отсутствия автоматизма этих движений он вынужден думать о том, где на клавиатуре, как и когда, какими пальцами и в каком порядке нужно извлечь необходимые звуки. Это обстоятельство заставляет его обращать внимание на тот момент, когда нужный звук извлекается. В этот момент невольно происходит полная оценка им своих игровых движений и в целом всех игровых действий, что сопровождается возникновением тех или иных эмоций (удовлетворения или разочарования достигнутым результатом).

При этом игровой процесс невольно выстраивается как раз в соответствии с психофизическими закономерностями.

Однако постепенно движения автоматизируются, и учащийся начинает меньше беспокоиться и думать о движениях, а начинает больше *слушать* свою игру. Это делает его все более пассивным по отношению к своим движениям, у него постепенно исчезает гибкость в управлении движениями, потому что большая часть их делается по инерции, почти бессознательно.

Наступает период, когда сложившийся стихийно механизм самоанализа и самооценки – как регулятор в выборе различных па-

раметров движений – теряет свое значение для учащегося и начинает разрушаться, уступая место бессознательным автоматизированным игровым движениям и действиям. В какой-то момент этот процесс остается в зыбком равновесии, но затем наступает период так называемого «забалтывания» и требуется опять осознание движений уже в медленных темпах, с постепенным переходом их опять в автоматизированное (бессознательное) состояние, и весь цикл повторяется. */Невольно возникает вопрос, что же может услышать в такой игре интересный слушатель, если в ней отсутствует личность исполнителя (при автоматизированных движениях рук и пальцев это будет всегда так) с его чувствами и мыслями. А его творческие намерения, которые могут быть переданы в музыкально-исполнительском процессе через активнейшую и выразительную артикуляцию пальцев, в данный момент бесчувственно и автоматически двигаются, никак не регулируемые своим хозяином./*

Стихийно сложившись на этапе освоения игровых движений и под влиянием внешних факторов (оценка учителя, слушателей и др.), навык самоконтроля у самого играющего не получает должной оценки своего значения, которое он имеет в игре и в целом в структуре музыкально-исполнительского процесса, постепенно теряясь из виду исполнителя, что и приводит к разрушению и сложившихся двигательных стереотипов, и самой структуры этого процесса, с полной потерей контроля исполнителя за происходящим.

Для того чтобы самостоятельная работа учащегося-музыканта была успешной, нет более важной задачи у педагога, чем сознательное формирование в процессе игры на инструменте навыка самоанализа и самооценки и его постоянное функционирование. Лишь когда учащимся будет оцениваться каждое его движение и действие (или небольшие комплексы их), будет обеспечиваться острота реакции на полученный звук и свежесть восприятия им результатов этих действий и движений.

Это состояние будет способствовать пробуждению, а затем и поддержанию творческого отношения к исполнительскому процессу, потому что ему становится доступной тончайшая дифференциация качеств игровых движений, что неизмеримо повышает уровень его музыкального мышления и, естественно, самой игры.

В момент самостоятельной работы управление игрой, а равно действие навыка самоанализа и самооценки, выражается в усиленном

внимании играющего к своим двигательным ощущениям, регулирующим все игровые движения. (При автоматизации движений об этом не может идти и речи, как и о гибкости в управлении ими.)

Для эффективного управления движениями с помощью адекватной самооценки необходимо, чтобы им был присущ исчерпывающий диапазон изменений по необходимым физическим параметрам (силе, скорости, пространственной точности) и они обладали универсальностью при значительной гибкости в изменении этих параметров. Как видим, такое движение не может быть автоматизированным, так как должно быть легко осознаваемым и оцениваемым в момент извлечения звука, для чего и крайне необходим навык самооценки музыкально-исполнительских действий, который обеспечит выполнение этих задач.

Он позволит эффективно управлять процессом игры на любом музыкальном инструменте, связанном с действиями-движениями (прежде всего пальцевыми).

Навык адекватной самооценки своих действий необходимо формировать с самых первых игровых движений, потому что уже следующее движение играющего должно быть им проанализировано, осознано и *оценено* с точки зрения его точности и правильности. Такое умение создаст предпосылки его *самосовершенствования* в игре. Это важный инструмент его интенсивного саморазвития в музыкально-исполнительской деятельности.

Учитывая, что главной задачей педагога должно быть развитие *самостоятельности обучаемого через активизацию у него познавательных способностей и интереса к самообучению*, можно утверждать, что формирование умения оценивать себя и анализировать свою игру является одним из наиболее эффективных путей, способствующих этому.

Адекватная самооценка, охватывая вначале лишь игровые движения, обогащается далее оценкой различных элементов музыкальной выразительности, а затем и оценкой состояния собственного исполнительского уровня учащимся, способствуя направлению поиска путей роста своего технического мастерства и обогащению своих музыкальных представлений. Главной в этом процессе становится формула: «Хочу то, что могу», где «могу» становится все более обширным, потому что все больше и больше (а одновременно и лучше) получается благодаря эффективному управлению учащимся своими игровыми движениями.

Понятно, что «хотеть» можно то, что уже как-то было представлено и пережито эмоционально, т. е. оценено. Это очень важный момент, так как без оценки, особенно эмоциональной характеризующей цельностью ее, не возникнет никаких музыкальных желаний и не будет поэтому никакого стремления к дальнейшему творческому росту и самосовершенствованию.

Умение играющего оценивать свои музыкально-исполнительские действия играет важнейшую роль во время выступлений в концертах. Оно позволяет ему адекватно оценивать свое выступление и быть уверенным в своих действиях на эстраде, так как становятся присущи игре осознанность, а исполнителю — высокая степень управляемости своими игровыми действиями и движениями. Причем такая оценка позволяет своевременно и в высокой степени эффективно их при необходимости корректировать.

Структура механизма самооценки может охватывать своей оценкой многие стороны музыкальных действий исполнителя — от работы его слухового воображения и организации управления средствами реализации замысла до их критического анализа, осознания и осмысления эмоциональных переживаний в момент реализации.

Последовательным формированием всех компонентов этого навыка исполнитель должен прийти к тому, чтобы научиться *самостоятельному формированию и накоплению* музыкальных представлений, одного из критериев самооценки и элементов координации звукоизвлекающих движений.

В этом видится та роль и значение навыка самооценки, без которого едва ли мыслимо как успешное обучение игре на музыкальном инструменте, так и вообще плодотворная музыкально-исполнительская деятельность (в дальнейшем).

х х х

Сегодня такие качества личности, как *самостоятельность, инициативность, творческий подход к делу* становятся залогом успешности в любом деле. Применительно же к музыкальному исполнительству такие качества крайне необходимо развивать в силу особой специфики этого вида искусства, который ценен, прежде

де всего, личностной трактовкой исполняемого произведения и индивидуальным прочтением его каждым новым интерпретатором. Личные переживания исполнителя, возникшие в его сознании и без искажений озвученные им с помощью эффективно управляемых благодаря знанию им закономерностей организации и управления звукоизвлекающими движениями, – это прерогатива данного вида музыкального искусства.

Качество звучания, обусловленное качеством игровых движений, степень зависимости звука от движения, эмоциональная реакция слушателя – все должно быть своевременно замечено, проанализировано и оценено исполнителем и в случае необходимости скорректировано с целью получения наилучшего результата.

Однако механизм самооценки может нормально функционировать лишь в том случае, если будет иметь три главных компонента:

- критерии в виде четких слуходвигательных представлений;
- высокочувствительный игровой аппарат, осуществляющий реализацию этих представлений и подчиняющийся по всем своим физическим параметрам воле играющего;
- обратную связь между центральной нервной системой (оценивающим сознанием) и периферией, дающей информацию о совершаемом действии и движении и его результате.

Объединяющим элементом такого механизма должны стать двигательные ощущения и слуховые впечатления, так как:

- 1) игровые движения регулируются ощущениями;
- 2) двигательно-слуховые представления возникают на основе этих же ощущений;
- 3) о результате музыкально-исполнительских действий играющего информируют тоже ощущения.

Таким образом, умея оценивать своевременно и адекватно возникающие при игре ощущения, исполнитель будет действовать в соответствии с сиюминутно меняющейся игровой ситуацией, учитывая ее и корректируя в соответствии с ней все свои действия. Раскрывая тем самым весь свой творческий потенциал и музыкально-исполнительский талант.

*«Взятие-хватание», активизируя ногтевые фаланги,двигающиеся вовнутрь к ладони, максимально обостряет двигательные ощущения, что отсутствует при каких-либо других движениях. При этом максимально возрастает осязаемость подушечек пальцев,*

*что обеспечивает игровому аппарату наивысшую чувствительность. Формирующиеся на такой чувствительности двигательные представления обладают ни с чем не сравнимой точностью. Они обеспечивают тончайшую дозировку усилий пальцевых движений по различным физическим параметрам – скорости, силе, продолжительности удержания клавиш, от которых полностью зависят такие музыкальные качества игры, как динамика, темп, ритм, а также выразительность артикуляции и виртуозность игры.*

Анализ движений-взятий показал, что «взятие» позволяет учащемуся уверенно решить проблему высокого качества звукоизвлекающих движений, так как лишь при взятии проявляются такие важнейшие качества, как экономичность, активность, осязаемость. Причем в таких движениях (еще раз подчеркнем) они проявляются всегда и одновременно.

Максимальное слияние во времени звука, игрового движения, мгновенной оценки того и другого обеспечивается именно «взятием». Это же движение создает наилучшие предпосылки эмоциональности в игре, позволяя во «взятии» в одно мгновение проявиться всей степени эмоциональных переживаний, связанных с раскрываемым музыкально-звуковым образом. И если игровые движения дают адекватное внутренним музыкальным представлениям звучание, у играющего появляется состояние удовлетворения от своих действий, своей игрой, перерастающее в настоящую потребность заниматься музыкой и впредь, совершенствуя ее.

Как показали результаты применения движений-взятий в игре на баяне (аккордеоне), они способствуют значительному повышению качества игры на этих инструментах, позволяя сформировать у учащегося эффективный механизм самоконтроля через оценку им своих движений, которые охватывают все элементы, связанные с управлением музыкально-исполнительским процессом.

Осознание, оценка, а затем, при необходимости, и корректировка исполнителем своих движений и действий при «взятии» клавиши-звука максимально облегчается и ускоряется благодаря тому, что происходит это на основе сложившихся с первых шагов жизни человека естественных механизмов управления такими движениями и действиями. Все, что человек умеет делать руками, основано на этих движениях. Взяв в руки предмет и манипулируя с ним, он



постоянно эти движения (и в целом действия по организации и управлению ими) оценивает и корректирует.

Поэтому и целесообразность игровых движений и действий (а именно такая задача стоит, прежде всего, и перед учителем, и перед учеником при обучении профессиональным музыкально-исполнительским движениям при игре на инструменте) может быть обеспечена лишь при таких движениях, потому что лишь «взятие» всегда предполагает *представление цели* этого «взятия».

Они могут быть оценены самим играющим *самостоятельно* как с точки зрения выполнения ими условий целесообразности на этапе формирования музыкально-исполнительских действий, так и выполнения ими таких значимых в обучении музыкальному исполнительству функций, как познавательная, исполнительная и функция «действия-переживания». Без всего этого сама музыкально-исполнительская деятельность будет неэффективной, а порой и просто неосуществимой. Берущие клавиши кончики пальцев при «взятии» максимально активизируются, становясь до предела (95,6%) осязаемыми, «чистыми», точными и экономичными, и дают самую правдивую информацию играющему о происходящем. Это позволяет играющему адекватно оценить все свои действия благодаря чувствительности подушечек, сопоставляя их ощущения с полученным звуковым результатом.

х х х

Несколько слов о *транспонировании* как одном из способов развития самостоятельность и творческие навыки музыканта-исполнителя.

Умение транспонировать произведение на определенный интервал во многом зависит от приобретения музыкантом-инструменталистом качеств, о которых уже достаточно говорилось выше.

Здесь же следует еще раз подчеркнуть то, что транспонирование станет возможным, если будут сформированы навыки *быстрой трансформации двигательно-слуховых представлений* для исполнения музыкального произведения в другой тональности. Они позволяют играющему координировать движения так, как того требует музыкальное произведение, его характер.

Решать нужно все ту же задачу – сформировать двигательные представления и структуру музыкально-исполнительских действий в новой тональности, в ином расположении клавиш-звуков, которые бы позволили *своевременно представлять*, а пальцами *быстро находить* соответствующие звуки на клавиатуре, успевая одновременно представить также их музыкально-образный смысл.

х х х

То же самое можно сказать и о так называемом *подборе по слуху*.

Подбор по слуху касается, прежде всего, озвучивания простейших музыкальных мелодий в целях их аккомпанемента.

Более же сложные музыкальные произведения и транспонировать, и подбирать вряд ли удастся, да и сомнительно, что это практически целесообразно.

Но в принципе вопрос этот решаемый, и решаемый на той же основе – *формирования новых комплексов двигательно-слуховых представлений*. Требуется, прежде всего, интенсивная умственная работа и лишь затем следует приступить к формированию и уточнению двигательных комплексов звукоизвлекающих движений, когда «взятие» обеспечивает их универсальность, каждое такое движение ведь *полностью регулируется представлением того, что нужно взять*.

Лишь значительные умственные усилия в *соблюдении объективных психофизических закономерностей* могут дать положительный результат на пути развития *самостоятельности* и способствовать максимальному проявлению и раскрытию творческого потенциала и музыкального таланта исполнителя.

### Вопросы для повторения

1. Для ускорения чтения нот с листа что важно формировать в первую очередь: слуходвигательные представления или зрительно-двигательные?
2. В чем будет заключаться сущность работы, чтобы отвечать тезису «учить быстро» и как это связано с чтением нот с листа?
3. Что такое самоконтроль: это вслушивание в игру или представление своих действий?



4. Какие четыре навыка необходимо сформировать для успешной музыкально-исполнительской деятельности?

**Рекомендуемая литература**

1. Бернштейн Н. О построении движений // Нейропсихология. Тексты. М.: Изд. МГУ, 1984.
2. Бодалев А. Восприятие человека человеком. М.: Изд. ЛГУ, 1965.
3. Гальперин П. Психология мышления и учение о поэтапном формировании умственных действий // Исследования мышления в советской психологии. М.: Наука, 1966.
4. Коган Г. О работе музыканта-педагога // Вопросы музыкальной педагогики / Под ред. Натансона М. Вып. 1. М., 1979. С. 80-81.
5. Талызина Н. Управление процессом усвоения знаний. М.: Изд-во МГУ, 1975. С. 72-80.

**Раздел 7.**

**Музыкальное образование и пути развития исполнительского мастерства на народных инструментах (от гармоники - к баяну)**

Исторически этот вид музыкального инструмента прошел небольшой путь в своем развитии (от семиголосной диатонической гармоники до многотембрового готово-выборного баяна: всего прошло около 70 лет). Однако его эволюционное преобразование происходило столь стремительно и интенсивно, что сегодня мы имеем музыкальный инструмент высочайших художественно-выразительных возможностей.

Эта тема, как видим, более историческая, чем методическая или педагогическая. Создание хроматической гармоники, как принято считать, Н. И. Белобородовым, создало все предпосылки для распространения и утверждения этого инструмента в домашнем музицировании. Мастер учел то обстоятельство, что существовавшая до времени появления хроматической однорядная гармоника должна помочь освоению новой клавиатуры и вынес хроматические звуки во второй ряд. Это позволило тем, кто до сих пор играл на однорядной гармонике, легко и безболезненно внедрять в свою игру хроматические звуки, вначале эпизодически, а в дальнейшем и постоянно.

Инструмент быстро развивался, и сегодня на нем стало возможным исполнение сложнейших высокохудожественных произведений. Причем их почти не нужно переключать, меняя фактуру, стилистику изложения произведения. Наличие четырех вариантов клавиатур (готовых аккордов, выборная, трех-, пятирядная) хотя и усложняет игру на нем, но и неизмеримо расширяет диапазон его музыкально-выразительных возможностей.

Естественно, освоение нескольких вариантов клавиатур и игра на них требуют от обучающегося довольно значительных усилий и знаний. Технологически же его освоение без достаточных базовых знаний о происходящих при этом психофизических процессах весьма затруднительно, а порой вообще чревато возникновением многочисленных дефектов как физического, так и психического характера.

Здесь следует обратить внимание на то обстоятельство, что представлять разные клавиатуры одновременно довольно трудно, и

чтобы эффективно координировать все движения и правой и левой руки, нужно делать это особым образом.

Лучше всего это можно будет сделать в том случае, если взять за основу представлений одну из клавиатур, а другая в этот момент как бы накладывается на эту основную. В этом случае появляется возможность качественно управлять обеими руками, и происходить это будет одновременно и согласованно.

Ощущения пальцев, берущих клавиши-звуки на обеих клавиатурах, дадут эффект *достижения результата* сразу в обеих руках, помогут сознанию не рассредоточиться, а наоборот, сконцентрироваться на их, по сути, едином действии. И главным объединяющим средством в этом будет «взятие», *обостряющее* до предела все эти ощущения и активизирующее все мыслительные процессы в связи с необходимостью достичь «взятием» *желаемой* цели. Это очередной аргумент к тому, что выбор данного способа звукоизвлечения имеет ни с чем не сравнимые перспективы развития современного музыкального исполнительства не только на клавишных (баяне, аккордеоне) народных инструментах, но и струнных (балалайке, гитаре и домре, естественно, с учетом особенностей звукоизвлечения посредством медиатора).

Тема эта достаточно сложная и может быть раскрыта в том случае, если мы в полной мере сможем понять структуру музыкально-исполнительского процесса, который строится на данном способе звукоизвлечения, попытаться дать исчерпывающие объяснения большинству известных в музыкальной педагогике противоречий, периодически возникающих в ходе истории развития обучения этому искусству. Основывая доказательную базу на изучении структуры «взятия-хватания», мы исходим из той созидательной роли, которую эти движения сыграли в развитии человека, превратив его в существо разумное.

Задача не из легких, но тем не менее достижимая, если мы будем опираться в этом на уже открытые закономерности, достаточно адаптированные к музыкально-исполнительскому виду его творческой деятельности.

Чтобы избежать отрицательных явлений при обучении игре на баяне (аккордеоне) и других музыкальных инструментах, где звуки извлекаются кончиками пальцев, нам необходимо проанализировать музыкально-исполнительские действия-движения на этих инструментах с точки зрения их рациональной организации и целесо-

образности. И в первую очередь найти способ очистить (а лучше – не допустить) звукоизвлекающие движения от всяких напряжений и излишних усилий, *искажающих* информацию, на которой строится главное звено в структуре музыкально-исполнительского процесса – двигательно-слуховые представления.

Достижение успеха на этом пути станет возможным, если эти движения будут адекватны тем образным ситуациям, которые исполнитель может создать извлекаемыми звуками. То есть *образ движений-действий* полностью совпадает с возникающим в результате них *звуковым музыкальным образом*.

Естественно, при этом нельзя, объяснив одни противоречия, создавать другие проблемы, требуя от обучаемого выполнения неразрешимых на данный момент музыкально-исполнительских задач. Лишь последовательное решение вопросов, определяемых сложившейся по объективным законам *структуры музыкально-исполнительского процесса* (досконально изученной и осмысленной как педагогом, так и в определенной мере – учеником), даст необходимый и положительный результат.

Имея массу особенностей и стадий в развитии музыкально-исполнительского мастерства, тем не менее, проявиться это мастерство должно каждый раз в момент извлечения звука подушечкой пальца, в одно мгновение, что предполагает предельно точную координацию этих движений на основе не менее четких представлений как *результата* этого *действия*, так и *способа* его достижения.

Подобный вывод правомерен, если в основе этого звукоизвлечения будет лежать естественное и чрезвычайно простое в управлении, универсальное в употреблении для достижения различных целей движение пальцев. Это движение должно быть полностью ощущаемым и осознаваемым учащимся. Лучше всего, если данное движение уже было освоено играющим ранее, например то, каким он до сих пор *брал* различные предметы, манипулируя ими.

*Развивающееся на этой основе музыкально-исполнительское искусство приобретает новый сильнейший импульс, сняв многочисленные противоречия, подстерегающие обучающегося этому искусству и мешающие росту музыкально-исполнительского мастерства. Значительные перспективы, открывающиеся на этом пути, бесспорны, так как процессы музыкально-исполнительского творчест-*

ва становились на научную основу, характеризующуюся предсказуемостью каждого музыкального действия.

На этой же основе возможным становится такое обучение, которое позволяет предотвратить многие отрицательные явления, подстерегающие каждого, если его действия не будут соответствовать психофизическим закономерностям, открытым усилиями многих ученых: психологов, физиологов, педагогов, кибернетиков, культурологов и др.

Практическим подтверждением необходимости следовать по этому пути служит то обстоятельство, что наиболее яркие, талантливые исполнители на музыкальных инструментах, где звуки извлекаются кончиками пальцев (пианисты, скрипачи, народники), показывают наивысшие творческие достижения тогда, когда используют в своей игре данный способ извлечения звука, достигая тем самым наивысшей художественной выразительности и целесообразности своих действий.

Об этом свидетельствуют многочисленные видеозаписи, на которых по многим внешним признакам (естественно, в сочетании с качеством музыкального звучания) видно, что пальцы извлекают звуки преимущественно «взятием» (т. е. кончики их втягиваются при игре вовнутрь, в ладонь).

Особенно наглядно это видно при исполнении эпизодов виртуозного характера. Ловкие, выхватывающие звуки-клавиши кончики пальцев исполнителя давали ни с чем не сравнимый по активности и эмоциональности звук, который воздействовал на слух так, как если бы эти кончики буквально «выговаривали» каждую музыкальную интонацию, мотив, фразу, без малейших напряжений и усилий, адекватно передавая его музыкальные переживания.

При игре таких исполнителей возникает ощущение, что каждый извлеченный ими звук «берет за душу», захватывая наше внимание, заставляя переживать все степени развития возникшего музыкального чувства.

Интуиция этих исполнителей на каком-то этапе становления и развития их мастерства подсказала им действовать подобным образом, однако никто из них не сделал теоретических обобщений, объясняющих особенности и преимущества данного способа звукоизвлечения. Иногда появлялись яркие образные характеристики музыкально-исполнительских действий, основанных на «взятии», например, «схватить аккорд как коршун добычу» (Г. Бюлов). Или выска-

зывание об исполнении скачков: «Намеченную отдаленную клавишу нужно взять», а не «попасть» в нее... Выражение «взять» включает в себе представление о достижимости, а выражение «попадать» включает в себе представление о риске при попадании, а стало быть, не совсем легкое достижение цели». (В. Бардас. Психология техники игры на фортепиано // Психология техники игры на фортепиано. С. 58).

Это утверждение не подкреплено научной аргументацией, но уверенность автора в его правильности, безусловно, чувствуется. Очевидно, что эта ситуация неоднократно проверялась на практике, и данная рекомендация стала результатом интуитивных поисков наилучшего способа исполнения скачков – достаточно сложного вида музыкально-исполнительской техники.

Структура процесса, основанного на «взятии», содержит в себе как само взятие пальцами того или иного предмета, так и сопровождающие его умственные действия, содержательные компоненты которого объективно формируются драматургией этого всегда целенаправленного процесса. Являющиеся естественными, но достаточно сложными движениями-действиями, «взятия-хватания» представляют собой целую систему психофизических и эмоциональных явлений, влияющих в значительной степени на само развитие мышления человека, и даже на становление его характера, что еще более подчеркивает его значение и перспективность для качественного обучения музыкально-исполнительскому искусству.

Сформировавшиеся исторически в процессе труда, эти движения-действия в музыкально-исполнительской практике служат играющему средством передачи такого количества и качества информации, которые способны отразить всю полноту и уровень его внутренней жизни и даже саму его сущность.

Причем происходит это без искажений, потому что при таком действии («взятии») движения берущих пальцев наиболее целесообразные. Играющий при «взятии» в наиболее полной форме ощущает проявление своей воли, темперамента, убежденности, отражаемой во взятом определенным образом звуке.

При «взятии» любое звукоизвлекающее движение характеризуется тем, что исполнитель, прежде чем получить необходимый звук, должен представить и клавиатуру, где он находится, и клавишу, соответствующую этому звуку, и движения тех пальцев, ко-

торые должны извлечь этот звук. Можно видеть, что извлечение уже первого звука заставляет исполнителя интенсивно думать обо всем этом. В дальнейшем же кроме этого, ему необходимо представлять также *качество* будущего звука с соответствующей артикуляцией пальцев, а затем и *образ* и *эмоции*, какие должны быть отражены в нем.

Такой процесс предполагает интенсивную интеллектуальную работу над формированием представлений, их полнотой, с постоянным решением вопросов выбора тех или иных параметров игровых движений.

И здесь нам необходимо постоянно помнить, что «...существует необходимая связь движения и действия, и последнее, по крайней мере в исходной форме, – в форме внешнего, материального, действия обязательно включает в себя моторные компоненты» (А. Запорожец. Избр. психологические труды. Т. 1, с. 132).

В целенаправленном действии, каким является «взятие», эти компоненты могут выполнять разную роль в связи с той функцией, которую они несут в конкретном двигательном процессе. Это может быть *ориентировочно-познавательная* функция (изучение пространственных связей между клавишами-звуками), это может быть и функция *исполнительная*, когда изучается зависимость силы звука от силы взаимодействия игрового аппарата с музыкальным инструментом, это также может быть функция передачи эмоционального переживания играющего в связи с извлекаемыми звуками, которые влияют на выразительность звучания, обуславливая его.

Эти функции хватательное движение выполняет на разных этапах обучения или различных стадиях музыкально-исполнительской работы над произведением. Как пишет А. Запорожец (там же, с. 149): «В начале обучения само движение не несет исполнительской функции, а выполняет *когнитивную* функцию. Оно является не столько средством достижения, сколько источником получения сведений. На основе этого движения строится обобщенный *образ* (выделено нами. – Н. С.) ситуации в целом, образ рабочего пространства (моторного поля)». И далее: «Важнейшей функцией образа является *регуляция* (выделено нами. – Н.С.) деятельности» (с. 152), естественно, с выходом на уровень произвольных, сознательно управляемых по всем смысловым параметрам звукоизвлекающих движений, сопровождаемых *эмоциями-переживаниями*.

Однако, как и всякое иное движение, движение, основанное на «взятии», приобретает художественный смысл постепенно, по мере образования все более четких и конкретных представлений. Об этом преподавателю следует постоянно помнить и в процессе обучения целенаправленно способствовать конкретизации и обогащению их, чтобы «взятие» не оставалось на уровне простого хватания пальцами клавиш.

Из всего сказанного следует, что учащийся-инструменталист, не наученный учитывать специфику умственных процессов, связанных с формированием навыков адекватной передачи в звукоизвлекающем движении музыкального смысла произведения слушателям, не сможет достичь высоких результатов на этом поприще. Поэтому педагог-музыкант должен быть и тонким психологом, и грамотным физиологом, и чутким к музыкальной стилистике художником, и просто логично и четко мыслящим человеком.

Таким образом, в какой-то мере в процессе обучения объективно определяется круг необходимых действий и связанных с ними навыков, которые должны быть *структурированы*, а затем и последовательно сформированы в процессе обучения музыкально-исполнительскому искусству в соответствии с объективными закономерностями.

Естественно, что должна быть и определенная методика формирования всех этих навыков, учитывающая специфику музыкально-исполнительского действия, основанного на закономерностях, присущих «взятию-хватанию». Методика, выстроенная таким образом, как это происходит в условиях реального музыкально-исполнительского действия при взятии клавиш-звуков, с той же последовательностью и логикой всех психических, физических и эмоциональных процессов, сопровождающих данное действие.

До сих пор обучение игре на большинстве музыкальных инструментов происходит с использованием различного вида движений пальцев (ударов, нажимов или толчков), хаотично выбранного под влиянием необходимости решения сиюминутно возникающих музыкально-исполнительских задач.

Даже процесс выучивания произведения наизусть, диктующий свои правила в действии внимания, часто алогичен, со сплошными метаниями мыслей: от звучания – к организации извлечения звука, от эмоций – к ассоциативным представлениям, от представления звучания – к вслушиванию в него, от рациональной организации

звукоизвлечения – к эмоциональной реакции на уже извлеченный звук. Все это чрезвычайно усложняет и удлинняет процесс выучивания наизусть.

Еще больше такие метания удлинняют процесс нахождения нужной артикуляции и интонирования, что отрицательно сказывается на раскрытии самого музыкального содержания. Ведь в основном именно действия исполнителя в виде выразительной пальцевой артикуляции формируют тот образ, который заложен в нотном тексте благодаря звуковысотным соотношениям и интервальному сочетанию звуков. Здесь важнейшим является решение играющего *действовать так* и никак иначе, вместо того чтобы *ожидать* – что получится.

Сейчас чаще всего мы сталкиваемся не с конкретными действиями для получения необходимого результата, а с ожиданиями его. В абсолютном большинстве случаев *разницы между одним состоянием и другим учащиеся просто не видят*. При этом ими делаются попытки раскрыть содержание образа едва осмысленными и почти полностью автоматизированными движениями и действиями, и ситуация лишь еще больше усугубляется. (Имеется в виду игра едва контролируемые жесткими пальцами, однообразными штрихами при мягкой и тонкой нюансировке, что встречается сплошь и рядом, или исполнение постоянно меняющейся и гибкой мелодии вялыми, плохо артикулирующими пальцами с напряженным, резким и громким звуком и мн. др.)

Конечно, это заставляет учащегося проводить некоторую работу над своими движениями, но результат чаще всего кратковременный и неустойчивый. Довольно быстро возникает «забалтывание», и работа над неподдающимся улучшению местом откладывается в надежде, что позже оно все-таки получится. Но при возобновлении попыток ситуация повторяется, хотя и несколько продвинувшаяся в сторону улучшения.

С такими подходами мы еще встречаемся довольно часто, так как другой всесторонне выстроенной и отвечающей высоким исполнительским критериям, апробированной по всем вышеназванным игровым параметрам методики до сих пор нет.

Усилия в этом направлении должны быть связаны с наиболее целесообразными движениями-действиями (т.е. берущими или хватательными, которые в основе своей всегда предполагают наличие представления цели), являющимися *всегда* целесообразными.

Тормозящим фактором на этом пути является также то обстоятельство, что многими авторитетнейшими музыкантами за всю историю развития исполнительского искусства высказано много порой взаимоисключающих мнений и суждений. (Н. Римский-Корсаков: «Дирижирование – дело темное», и в то же время необходимость обучения дирижированию, предложение «играть хоть локтем», но тем не менее «выразительно артикулировать», «вслушиваться в звук...», но при этом «...как бы что-то оставлять без внимания слуха» (Г. Коган), «сверхконтроль» как отрицательное явление (В. Бардас) и необходимость «управлять налаженными психофизическими действиями» и т.д.)

Эволюция музыкально-исполнительского искусства часто повторяет этапы эволюции познания самого человека, следуя вновь открытым тем или иным обстоятельствам. При этом допускались те же неточности в трактовке различных процессов (чисто механистический подход к игре на музыкальном инструменте у Ж. Рамо, психический – проблема «подсознательного» и «сознательного» – М. Курбатов, Ф. Штейнгаузен и т.д.)

Что же может дать нам звукоизвлекающий процесс, основанный лишь на одном виде движений – «взятии-хватании», и насколько, вообще, возможен систематизированный подход в эффективной организации звукоизвлечения? И обладает ли такое движение необходимыми универсальными качествами, чтобы стать средством передачи всей палитры тончайших музыкальных переживаний исполнителя?

### **О структуре музыкально-исполнительского процесса, основанной на «взятии» как универсальном средстве передачи в звуке всего спектра эмоциональных переживаний исполнителя**

Хотелось бы повторить некоторые ранее представленные позиции, естественно, используя другой ракурс рассмотрения задач, решаемых в условиях формирования современной структуры всего музыкально-исполнительского процесса, основанной на «взятии», и сопровождающих данное действие психофизических закономерностях. Создать как бы идеальную модель этого процесса со всеми необходимыми параметрами – физическими, умственными, эмоциональными.

## **I. Навык быстрого перевода зрительных впечатлений в двигательные представления. (Качество различных видов памяти)**

Музыкант-исполнитель, как уже говорилось, должен обладать великолепной памятью, всеми ее видами: а) зрительной; б) слуховой; в) двигательной; г) эмоциональной; д) логической.

*Зрительная* – усиление и активизация внимания к запоминанию формы движений, их пластики, танцевальности при соответствующей образности, мягкости – в эпизодах спокойного характера и т.д.;

- *слуховая* – внимание к высоте звуков, сочетанию их, взаимодействию к тональным напряжениям и разрешениям;

- *двигательная* – внимание к: 1) тактильным ощущениям (осознанию момента контакта пальца с клавишей, порядка их движений); 2) кинестетическим ощущениям (форме движений – при исполнении интервалов, аккордов, пассажей и др., мелких движений – к крупным, однопольным – к многопольным и т.д.);

- *эмоциональная* – внимание к эмоциям, возникающим при прослушивании или проигрывании, усиление внимания к ассоциациям, вызывающим конкретный эмоциональный отклик у самого исполнителя;

- *логическая* – внимание к последовательности действий сознания, направленность его на решение не взаимоисключающих задач. Необходимо соблюдать уже открытые закономерности, когда, например, мы знаем о том, что «внешнее внимание тормозит внутреннее», а все равно интенсивно вглядываемся в текст, надеясь получить хороший звуковой результат, хотя это в принципе невозможно.

Следование объективным закономерностям в решении проблемы запоминания позволит выучивать наизусть небольшие музыкальные произведения (4-5 страниц) во много раз быстрее (за 2-3 часа). И происходит это (как это было подтверждено проводившимся экспериментом) на фоне изнуряющих многочасовых занятий по обычной, утвердившейся в педагогической практике схеме, опирающейся на бездумные повторения.

Из вышесказанного и возникает необходимость формирования у учащегося-инструменталиста *навыка быстрого перевода зри-*

*тельных впечатлений в двигательные представления*, происходящие на основе экономичных, активных и чувствительных хватательных движений.

## **II. Навык выразительной пальцевой артикуляции. (Виртуозная игра)**

1) навык быстрого перехода от мелкой техники к крупной, и наоборот;

2) навык перехода от быстрой игры к спокойной, и наоборот;

3) быстрая смена эмоциональных состояний и их гибкость;

4) переход от громкой игры к тихой, и наоборот;

5) ловкость пальцев при извлечении звуков (точность, экономичность, активность ногтевых фаланг).

При формировании этих качеств наблюдается множество проблем: лишние (как бы вспомогательные, а на самом деле поглощающие все остальные) движения корпусом, руками, головой; крупные и резкие движения кистью, рукой и мн. др.

Сейчас решение этих проблем происходит не на интеллектуальном или глубоком психологическом уровне, а всего лишь на физическом. Причем методом слежения за уже свершившимся движением, а не на этапе подготовки и формирования представлений с предпочтением на различных этапах к тем или иным параметрам, что явно недостаточно.

## **III. Навык превращения звукоизвлекающих движений в «действия-переживания». (Драматургия игровых действий и движений)**

1) соответствие игровых движений звуковому образу;

2) логичность и последовательность всех действий музыканта-исполнителя, обусловленные музыкальными переживаниями исполнителя;

3) точность представляемого звукового образа и предусмотрительность как условие виртуозной и артистичной игры;

4) продуманность действий как главная составляющая внутреннего синтеза музыкального образа;

5) психологическая основа восприятия слушателями результата всех музыкально-игровых действий исполнителя;

6) превращение игрового движения в «действие-переживание» как главный содержательный компонент

всех действий музыканта-исполнителя и основной критерий их разумности, естественности и правильности.

Все должно происходить (по выражению А. Запорожца) на основе так называемой «предвосхищающей эмоциональной регуляции поведения». Он пишет, что на определенном этапе познавательной работы у человека «...совершается переход от относительно примитивной, запаздывающей, к более совершенной, опережающей, эмоциональной коррекции действий» (К вопросу о генезисе, функции и структуре эмоциональных процессов у ребенка // Избранные психологические труды. Т. 1. М., 1986). Это особый психологический процесс регулирования поведения (действий), характеризующейся «...приведением общей направленности и динамики поведения в соответствие со смыслом этой ситуации и производимых в ней действий...» (М., 1986. Т. 1, с. 266.)

#### IV. Навык самоконтроля музыкально-исполнительских действий на основе самоанализа и самооценки их результата. (Исполнительское творчество)

- 1) творческая воля, условия ее проявления через самооценку действий;
- 2) пределы творческой свободы на основе адекватной самооценки своей игры исполнителем;
- 3) степень готовности к импровизации (в трех компонентах выразительности – темпе, динамике, штрихах);
- 4) эмоциональность, контраст и яркость ее проявления на основе психических особенностей личности исполнителя.

«Эмоциональное отношение к действительности всегда субъективно, чем и определяется широкий диапазон его индивидуальных вариаций» (А. Запорожец. Избр. М., 1986. Т.1, с. 267).

Такая закономерность и последовательность в формировании навыков может стать определяющей в раскрытии **творческого потенциала** музыканта-исполнителя. Они дают необходимую гибкость в умении быстро изменить творческую задачу, давая предсказуемый *заранее представленный* результат, пробуждая соответствующие эмоции.

Проводя исследование, мы наблюдали, что исполненный сознательно меняемыми динамическими оттенками один и тот же музыкальный отрывок, несмотря на совершенно различный звуковой

эффект от изменившейся динамики, тем не менее был убедителен по исполнению и вызывал живой отклик как у играющего, так и у слушателей и в том и в другом случае.

Это означало то, что для исполнителя, несмотря на авторские указания играть так, а не иначе, есть некий диапазон для личного исполнительского творчества, и что, имея *гибкий и хорошо управляемый* (при «взятии» он всегда такой) игровой аппарат, можно передать с его помощью самые различные музыкальные переживания, беря клавиши-звуки так или иначе.

Нашей главной задачей поэтому становится формирование умения исполнителем максимально использовать свои игровые движения для передачи этих переживаний на основе **навыка превращения игровых движений в «действия-переживания» и навыка адекватной самооценки исполнителем результата своих музыкально-исполнительских действий.**

Качество структуры музыкально-исполнительского процесса диктуется ее эффективностью в самых различных игровых ситуациях, на различных стадиях работы над произведением, в условиях решения творческих задач тем, насколько она может быть под контролем сознания и чувства.

Необходимо при совершении звукоизвлекающих движений действовать так, чтобы избежать противоречивости в этих действиях, так как они способны разладить все естественные механизмы управления двигательными процессами (а именно с их помощью мы и решаем все музыкально-исполнительские задачи). С ними мы имеем дело в первую очередь, их и должны организовать наилучшим образом.

Через **представления** – зрительно-двигательно-слуховые – мы должны уметь превратить каждое такое движение в «действие-переживание».

В музыкальном исполнительстве, где ведущую роль в создании звукового образа играют выразительно артикулирующие пальцевые движения, *представления, координирующие их*, должны быть максимально полными, исчерпывающими. Поэтому всегда есть потребность иметь великолепную память, причем все ее виды: *зрительную, слуховую, двигательную, эмоциональную, логическую.*

Должна быть разработана соответствующая методика активизации и развития всех этих видов памяти. Должна быть стройная структура формирования всех необходимых умений и навыков на их основе. Должны быть выстроены умственные

процессы, связанные с наиболее эффективным самоконтролем и самооценкой, где критериями является *оставшаяся в памяти информация* о предпринятых действиях. Но *информация точнейшая*, полученная с помощью самых осязающих, экономичных и выразительно активных пальцев.

Таковыми они бывают, как мы неоднократно убеждались, лишь при «взятии».

Движения, которыми берутся необходимые клавиши-звуки, должны стать источником для формирования всех представлений, координирующих музыкально-исполнительский процесс, тем единым и прочным фундаментом, который связан всеми своими звеньями в единое целое *на всех этапах* музыкально-исполнительских действий.

Тогда мы получим и *заранее спланированный* результат своих педагогических усилий, подготовив учащегося к самостоятельному музыкально-исполнительскому творчеству, научив его действовать сознательно и эффективно в любых условиях.

Это позволит задействовать в одном звукоизвлекающем движении всю структуру психофизических процессов, превратив их в единую систему логических умственных действий: и в организации этого движения, и в контроле, и в оценке, и в корректировке всех звеньев этой системы для получения необходимого результата. Естественно, при неразвитой памяти (всех ее видов) все эти действия будут либо заторможены, либо их вообще нельзя будет осуществить.

Предполагается, например, что контроль результата действий будет эффективным, последовательным и логичным лишь тогда, когда он встроен в само это действие в качестве неотъемлемого компонента. То же самое можно сказать и в отношении анализа, оценки и корректировки игровых движений. При этом в памяти должен быть представлен весь комплекс психофизических действий в соответствии с логикой и закономерностями таких действий.

До сих пор усилия по ее развитию носят несистемный и хаотичный характер. Это не может не отразиться отрицательно на успешности музыкально-исполнительской деятельности, так как не способствует формированию представлений, координирующих звукоизвлекающий процесс.

При существующих сегодня методиках складывается парадоксальная ситуация, максимально усугубляющая ситуацию по

формированию как представлений, так и навыков самоконтроля, основанных на них.

Способов такого контроля, как уже говорилось, предлагается в основном два: «двигательный» и «слуховой». Интересный результат получается при сравнении их в схеме таких действий при «взятии».

В одном случае – двигательном – предлагается *следить* за своей игрой, чтобы якобы управлять движениями. Как мы знаем, управлять движениями – это представлять, *что, как и когда* берется. Нам же предлагается не *представлять* их, а *воспринимать*. Здесь нет никакого «взятия», всегда сопровождаемого представлением того, что берется.

Это совершенно разные действия. Играющий, почувствовав эту противоречивость, начинает действовать бессистемно и хаотично: то следит за своими действиями, то пытается воспринимать их. При этом очень многое упускается из виду, и в процессе таких действий возникает много физических неточностей.

Если же вернуться к «взятию», то сразу активизируются и представления того, что нужно брать, в результате чего все умственные и физические процессы выстраиваются в логическую цепочку.

В другом случае – *слуховом* – предлагается слушать свою игру, т. е. слушать уже возникшее звучание, на которое уже никак нельзя воздействовать и влиять. То есть *следить и оценивать*, то, в чем нет ни воли, ни музыкально-эстетического чувства, а образ возникает *неизвестно как, когда и какой*, что приводит к нецелесообразности движений, «зажимая» руки и вызывая лишние движения и усилия.

Здесь мы сталкиваемся с явным нарушением логики процессов звукоизвлечения, так как сознание занято, прежде всего, восприятием вместо представления.

Игра в этом случае осуществляется посредством полностью автоматизированных движений, по сравнению с «взятием», где движение управляется представлением того, *что* нужно взять, т. е. представлением *цели*.

Взятием клавиши-звука музыкально-исполнительское действие- движение не только активизируется и организуется, но и фик-



сирует получение результата. В этот момент, *момент взятия*, отражается весь спектр эмоций играющего, вызванных извлекаемыми звуками, происходит озвучивание внутренних музыкальных представлений, передача всех их оттенков.

*Взятие-хватание* позволяет отразиться этим переживаниям в извлекаемых звуках исчерпывающим образом, так как ему, как уже неоднократно говорилось, всегда предшествует «предвосхищающая эмоциональная коррекция поведения» (А. Запорожец). Ни одно из известных нам движений пальцев не в состоянии сделать это с достаточной тонкостью, изяществом и артистизмом.

Главной задачей музыкально-исполнительского искусства является пробуждение с помощью безукоризненно извлекаемых исполнителем звуков музыкальных чувств и эмоций у слушателей. При этом исполнитель выступает интерпретатором авторского музыкального текста, как переводчик и посредник, обеспечивающий понимание слушателем мыслей автора, хотя в отдельные моменты эта интерпретация может значительно расширить спектр переживаний, становясь исключительной заслугой исполнителя. Он как бы реконструирует духовный мир автора нотного текста, пробуждая множество ассоциаций у слушателя, формируя его музыкальное чувство.

Поэтому, обучая, педагог должен последовательно, своевременно и грамотно формировать необходимые навыки и научить учащегося действовать. Действовать, привлекая его внимание к осмыслению нужной именно в данный момент информации с объекта его действий (клавиатуры, грифа), и настойчиво, на основе известных ему *психофизических закономерностей*, решать учебные вопросы, не теряя времени на поиски неких абстрактных, якобы оптимальных режимов работы.

Он обязан такой режим создавать, помогая ученику сократить путь к вершинам исполнительского мастерства.

### Вопросы для повторения

1. Какова структура процесса музыкально-исполнительского обучения и чем она может быть обусловлена? Её своеобразие на современном этапе.
2. Учет каких тенденций в развитии музыкально-исполнительского искусства является наиболее перспективным?
6. Роль способа звукоизвлечения в становлении мастерства.

7. Формирование зрительно-двигательных представлений. Какую роль они выполняют в развитии навыка быстрого выучивания произведений наизусть?

### Рекомендуемая литература

1. Запорожец А. Избранные труды. М.: Педагогика, 1986. Т. 1.
2. Максимов Е. Первые российские народные оркестры. М., 2001.
3. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.
4. Шулпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986.
5. Яшкевич И. О некоторых тенденциях в современном баянном исполнительстве // Сб. статей. М., 1980.

## Содержание

Введение.....3

✓ *Раздел 1.*

Современные методы обучения игре на народных инструментах. Закономерности организации и управления музыкально-исполнительскими действиями.....6

✓ *Раздел 2.*

Методика начального обучения игре на народных инструментах.....35

*Раздел 3.*

Воспитание у учащихся эстетического отношения к музыкально-исполнительскому искусству.....53

✓ *Раздел 4.*

Совершенствование исполнительской техники.....64

✓ *Раздел 5.*

Работа над музыкальным произведением.....104

*Раздел 6.*

Формирование навыков самостоятельной работы.

Чтение нот с листа, транспонирование, подбор по слуху.

Развитие творческих способностей учащихся.....128

*Раздел 7.*

Музыкальное образование и пути развития

исполнительского мастерства на народных инструментах

(от гармоники – к баяну).....157