

Н. И. СТЕПАНОВ

НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

*Теория
и методика обучения*

•

РЕКОМЕНДОВАНО

*УМО по образованию в области народной художественной культуры,
социально-культурной деятельности и информационных ресурсов
в качестве учебного пособия для студентов вузов, обучающихся
по специальности «Народное художественное творчество»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

ББК 85.315я73

С 79

Степанов Н. И.

С 79 Народное музыкально-инструментальное исполнительство. Теория и методика обучения: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. — 224 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1768-1 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-169-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-066-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данное пособие посвящено теории и методике обучения исполнительства — сольного, ансамблевого и оркестрового — на народных инструментах. Раскрывается новый подход в решении различных музыкально-исполнительских проблем: координации игровых движений в соответствии с текстом, направленности внимания, характере эмоций, проблеме самоконтроля и исполнительского творчества.

Книга адресована педагогам и студентам высших и средних специальных учебных заведений, а также преподавателям детских музыкальных школ и школ искусств.

ББК 85.315я73

Stepanov N. I.

С 79 Folk instruments performing. Theory and methods of teaching: Textbook. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2014. — 224 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Principle concern of the textbook is folk instruments performing, solo, ensemble and orchestral. It reveals the new approach to musical performance problems, such as hand movements coordination according to the text, the focus of attention, the nature of emotions, the problem of self-control and performing art.

The book is intended for teachers and students of universities and colleges, and also for teachers of music schools for children and art schools.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014

© Н. И. Степанов, 2014

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2014

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальное исполнительство представляет собой вид искусства, существующий благодаря умению исполнителя создавать яркие звуковые картины. Данный подход к музыкально-исполнительскому искусству предполагает высокую эффективность управления музыкантом своими исполнительскими действиями. Извлекая из музыкального инструмента содержательные, художественно-выразительные звуки, соответствующие тексту, исполнитель обязан добиться того, чтобы в них отразились реальные музыкальные переживания, связанные с исполняемым произведением. Такие звуки, являясь результатом непосредственных творческих решений играющего, насыщаются его личностными музыкальными переживаниями, которые своей непосредственностью и искренностью вызывают аналогичные переживания и музыкальные эмоции у слушателей, побуждая желание испытывать их еще и еще раз.

Взаимодействие исполнителя с музыкальным инструментом предполагает эффективный самоконтроль исполнительских действий. Это означает, что им осознаются и осмысливаются во всем многообразии и мельчайших подробностях технические возможности инструмента и способности своего игрового аппарата. В результате формируются представления, необходимые для *координации* игровых движений *в соответствии с текстом* произведения, после чего отбираются и вы-

разительные средства для интерпретации его исполнителем.

В процессе формирования таких представлений игровой аппарат должен приобрести способность выполнять различные функции. Это, прежде всего, функция *источника информации* о перемещениях по клавиатуре физического средства извлечения — руки и пальцев. Получаемая тактильная информация остается в памяти и закрепляется в виде пространственных представлений о перемещениях игрового аппарата по клавиатуре или грифу. Она синхронизируется со звуковой, после чего происходит координация движений в соответствии с текстом и качеством звучания.

Музыкант-инструменталист, наученный мастерски управлять извлечением звуков, вызывает у слушателя соответствующие переживания, так как они адекватны действиям исполнителя, создающему музыкальный образ.

Проблемы возникают на этапе *самоконтроля* музыкально-исполнительских движений и действий по самоуправлению исполнителем своим *вниманием*, которое работает в режимах *восприятия* или *представлений*, от чего зависит время *запоминания* музыкального произведения. От того, в каком режиме оно работает, полностью зависит формирование музыкальных представлений и в целом становления особого исполнительского мышления. Известно, что в этих условиях игровые действия начинают опираться на разные критерии: в первом случае обеспечивается точность текста, в другом — качество звука. В одном случае это тактильные ощущения — *физические*, в другом — музыкальные переживания — *психические*.

Это предполагает активизацию разных видов внимания: в первом случае — это восприятия, в другом — представления. Их недостаточная концентрация создает значительные трудности для исполнителя при попытке сочетать движения, обусловленные текстом, и движения, выражающие личное эмоциональное отношение исполнителя к каждому извлекаемому звуку. Данные различия

вызывают значительные противоречия, тормозящие развитие исполнительского мастерства. Разрешение этих противоречий, как мы убедились, становится возможным лишь в том случае, если выбран соответствующий **способ** извлечения звука. Он должен позволить успешно *совместить* два процесса во время исполнения музыкального произведения: *репродуктивный* (с движениями, ограниченными текстом) и *творческий* (с движениями, свободными в выборе силы, скорости и ритма).

На такой основе движения должны стать одновременно соответствующими и авторскому тексту, и личным переживаниям исполнителя. Такие переживания раскрывают отношение играющего к извлекаемому им звуку, что обусловлено музыкальным образом произведения.

Руки музыканта-исполнителя — это главный инструмент, с помощью которого осуществляются его творческие намерения. Однако руки не только воспроизводят текст музыкального произведения, но и соответствующей *пальцевой артикуляцией* насыщают их смыслом и выразительностью.

Наши методические рекомендации обусловлены психофизическими закономерностями пяти процессов, с которыми имеет дело каждый музыкант-исполнитель: *координацией* движений, *действием внимания*, *эмоций*, *самоконтроля*, *достижением творческой целесообразности (КВЭСЦ)*.

Умелому *самоуправлению* музыкантом-исполнителем руками в соответствии с научными знаниями в виде закономерностей и посвящается данная книга.

В результате изучения методической литературы, научных исследований и поисков удалось обнаружить *способ* извлечения звуков, при котором происходит объединение «ума, сердца и руки», что исключает любые противоречия в процессах организации профессиональных действий.

Внимательно изучив высказывания музыкантов-педагогов, опыт исполнителей, результаты научных ис-

следований, отражающие положительные качества некоторых игровых действий, мы пришли к выводу, что в основе извлечения звуков должны лежать движения, регулируемые всеми видами представлений — тактильных, слуховых, осязательных, эмоциональных, — сформированных в результате практического взаимодействия с музыкальным инструментом и обусловленных пониманием логики авторского текста исполнителем, интерпретируемого в соответствии с состоянием своего мастерства.

Подробный анализ этих процессов представлен в этой книге.

ЧАСТЬ 1

Основы теории музыкально- инструментального исполнительства

РАЗДЕЛ 1. МОДЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА

Музыкальное *исполнительство* представляет собой вид искусства, основными компонентами которого являются *мышление, музыкальные эмоции и игровые движения* в их теснейшем взаимодействии. Они образуют *структуру* музыкально-исполнительского процесса, проявляющуюся при игре на музыкальном инструменте при извлечении каждого музыкально-содержательного звука.

Однако теоретическая сторона этих действий до сих пор остается не разработанной, несмотря на многократные попытки описать эти процессы вплоть до создания теории исполнительства. Причина этого видится в отсутствии общепринятых критериев в виде психофизических закономерностей процессов, действующих при извлечении звуков, к которым могли бы апеллировать педагоги-музыканты.

Наше исследование показало, что фундаментальной основой для создания теоретической модели музыкального исполнительства являются закономерности процессов: координации движений, действия внимания, проявления эмоций, самоконтроля и условия целесобразности. Это процессы, с которыми сталкивается каждый обучающийся игре на музыкальном инструменте, извлекающий звуки руками (пальцами). Выяснилось,

что основная масса проблем и противоречий возникает как результат несоблюдения этих закономерностей.

1. В отношении *координации* движений речь идет о доведении их до почти полной автоматизации. Но это возможно, если действия репродуктивные (точное *воспроизведение* текста). Однако речь идет о *произнесении*, что для исполнительства является более важным, так как это уже *творчество*, которое требует свободы и гибкости игрового аппарата, исключающее автоматизацию. Кроме того, в музыке часто наблюдаются довольно резкие переходы от одного состояния к другому, что требует мгновенной реакции на результат. При автоматизации такие изменения невозможно своевременно совершить — игровые движения ни по одному физическому параметру не осознаются. Чаще всего задача тонких изменений в штрихах или динамике вообще не ставится.

2. В отношении действия *внимания* необходимо исходить из того, что оно бывает внешним — *восприятие* и внутренним — *представление* (одно исключает другое). Для запоминания и произнесения важно *представлять*. Однако часто можно видеть, что произведение выучивают наизусть вглядыванием в текст — *восприятием* его. В такой ситуации нет сознательной регуляции процессов *формирования представлений*, что не приводит к запоминанию, а затем и к гибкому выразительному произнесению — творчеству.

3. Музыкальные *эмоции* являются свидетельством личностного отношения исполнителя к извлекаемому звуку, что предполагает представление его во всех подробностях до извлечения (в соответствии с закономерностью о «предвосхищающей эмоциональной коррекции поведения») ¹. При отсутствии гибкости и свободы (из-за автоматизации) в изменении физических параметров игровых (пальцевых) движений эмоции «уходят» в тело: в корпус, локоть, плечи, исключая гибкую дифференциацию пальцевых движений, необходимую для выразительного звучания.

¹ Запорожец А. В. Развитие произвольных движений // Избр. психологич. труды: в 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 275.

4. Если исполнитель плохо ощущает пальцы, то нет свободы и контролировать звучание приходится вслушиваясь (воспринимая). Т. е. осуществлять самоконтроль по «конечному результату», вступая в противоречие с самоконтролем «на полной ориентировочной основе»¹, который в такой ситуации не действует, так как предполагает наличие *осязательно-звуковых* представлений, сформированных на основе текста ранее.

5. При самоконтроле по «конечному результату» (восприятие вместо представления) не соблюдаются условия целесообразности, требующие исчерпывающих представлений того, *что* делать, *как* делать и *когда* (см. Схемы 1–5).

По этой причине обучение исполнительству предполагает, наряду с навыками физического извлечения звуков, формирование навыков умственной работы и в первую очередь умения *представлять* свои действия: представить цель музыкально-исполнительского действия, представить и *осознать* средства ее достижения, обладать умениями *управлять* усилиями, дифференцируя их, адекватно *оценивать* результат своих действий, эффективно контролируя их.

Педагогу приходится исходить из того, что ученика необходимо научить и *мыслить*, и *чувствовать*, и виртуозно *извлекать* звуки, помочь понять, что эти процессы теснейшим образом взаимосвязаны.

Особенности извлечения звуков из того или иного музыкального инструмента постигаются и запоминаются благодаря *осязанию* игрового аппарата и чуткого к музыкальным звукам *слуха*. Таким образом, играющий опирается на *осязательно-звуковую информацию*, которая впоследствии становится базой его музыкально-исполнительских представлений и творческого мышления. Информационную функцию рук и слуха трудно переоценить. При изучении расположения звуков на клавиатуре (грифе) и особенностей их извлечения не-

¹ Гальперин П. Я. Психология мышления и учение о поэтапном формировании умственных действий // Хрестоматия по психологии / Под ред. А. В. Петровского. М., 1977. С. 422.

обходимой становится *чувствительность* (степень осязания) игрового аппарата — качество, которое педагог должен максимально развить у обучаемого еще на начальном этапе формирования игровых навыков. Благодаря такой чувствительности ученик сможет хорошо ориентироваться на клавиатуре (грифе). Более того, он станет ее представлять и ею мыслить (см. *Схему 3*).

Мышление музыканта-инструменталиста, опираясь на информацию, полученную с помощью *чуткого*, хорошо осязаемого игрового аппарата, приобретает возможность формирования *представления* клавиатуры (грифа) инструмента (*пространственные* двигательные представления и представления *порядка* движений), с помощью которых будет осуществляться координация игровых движений (см. *Схему 1*).

Это обстоятельство придает его мышлению *осязательно-слуховую специфику*, позволяя осуществлять музыкально-исполнительские действия как *репродуктивного характера* (действовать в соответствии с текстом), так и *творить*, обеспечивая оптимальную организацию процесса извлечения музыкальных звуков, опираясь одновременно и на представления *двигательные-пространственные* и *порядка перемещений*, и на *музыкально-слуховые*. Именно успешное совмещение этих различных по своим характеристикам и значению представлений определяет его профессиональное поведение, рост исполнительского мастерства.

В дальнейшем звуковой образ, определяя смысл музыкально-исполнительского действия, формируется в воображении исполнителя благодаря оптимальному сочетанию и осознанию результатов *умственных, эмоциональных* и *физических* процессов.

Психофизические операции по извлечению высокохудожественных звуков совершаются с помощью изменения усилий игровых движений исполнителем, их тончайшей дифференциации. Эти усилия воспринимаются мышлением, запоминаются и трансформируются, после чего координируют музыкально-исполнительские движения.

Мышление исполнителя, основываясь на представлениях, обеспечивает *безошибочную* игру, координируя

игровые движения представлениями именно тех нот-клавиш, которыми вызвано их формирование. Отношение играющего к будущему звуку связано с изменением усилий, что вызывает изменение музыкальных эмоций играющего, а руки адекватно отражают это отношение к будущему звучанию. *Это тот идеальный уровень, к которому стремится каждый музыкант-исполнитель, но который трудно обеспечить, если игровой аппарат не обладает необходимыми для этого качествами: чувствительностью, активностью, экономичностью.*

Рассмотрим схемы модели исполнительского мастерства, в которых раскрывается структура музыкально-исполнительских действий музыканта. Эта структура раскрывается благодаря соблюдению последовательности формируемых навыков, путей, условий, средств воплощения замысла в звуке, передаче в звуке личных музыкальных эмоций исполнителя, основанных на знании им закономерностей процессов КВЭСЦ. Качества и функции игрового аппарата, которые позволяют действовать, соблюдая их при *координации движений, действиях внимания, проявлении эмоций, самоконтроле, выполнении условий целесообразности*, как показывает анализ этих процессов с точки зрения соблюдения их закономерностей, обеспечивается **способом извлечения**.

Выполнение всех условий в данной структуре станет возможным, если игровой аппарат будет обладать необходимой для этого *чувствительностью, активностью, экономичностью*. Эти качества позволяют сформировать представления, важные для самоуправления музыкально-исполнительскими действиями с точки зрения соблюдения закономерностей. В предложенных схемах **модели мастерства** последовательно раскрывается каждый этап формирования структуры музыкально-исполнительского процесса, учитывающего все ее особенности. Можно легко убедиться в том, что без формирования этих представлений соблюдение закономерностей невозможно, а значит, недостижимыми становятся исполнительское мастерство, высокий уровень профессионализма.

Схема 1 показывает процессы, с которыми имеет дело исполнитель, и виды формируемых представлений, необходимых для соблюдения закономерностей этих процессов.

Схема 2 раскрывает содержание сознания музыканта-исполнителя, показывает знания, навыки, представления, на которые он должен опираться в своих музыкально-исполнительских действиях (операциях по извлечению звуков).

Схема 3 отражает навыки, которыми должен обладать исполнитель. Первые два определяют формирование в памяти представлений текста и осязательно-звукового образа, основанного на тактильном опыте. Два других являются воспроизводящими и полностью опираются на полученной при взаимодействии с инструментом тактильной и звуковой информации.

Схема 4 показывает качества игрового аппарата, необходимые для эффективной игры. Эти качества позволяют игровому аппарату выполнять все необходимые функции: *информационно-познавательную* (формирование представлений), *исполнительную* (извлечение звуков в соответствии с текстом), *«действия-переживания»* (отражение в звуке собственного отношения музыканта к каждому извлекаемому им звуку).

Схема 5 показывает возможности способа извлечения звука, при котором будут соблюдены все необходимые позиции и условия, необходимые для того, чтобы обеспечить реализацию всего вышеперечисленного.

В результате эволюции человека оказался единственным возможным способ — *это извлечение звука «взятием»*, при котором мышление, эмоции и физически адекватные им движения объединяются в момент *взятия* кончиком пальца клавиши (струны), совершая сложнейшую операцию по созданию звукового образа. Он единственный из различных видов движений, имеющий ярко выраженный *пик активности*, дающий возможность ощущать каждый момент игры, сознательно регулируя детали музыкально-исполнительского процесса.

Из трех компонентов музыкально-исполнительских действий — мышления, эмоции и движения — наиболее

уязвимым звеном в музыкальном исполнительстве является организация игровых движений — извлечение звуков пальцами *рук*. Тем не менее «Рука артиста равна его мысли и соперничает с ней: одна была бы ничем без другой» — свидетельствует надпись на фронтоне дворца Шайо в Париже¹. Неуклюжесть движений рук (пальцев) способна погубить все самые лучшие творческие намерения музыканта-исполнителя.

Желанное в педагогике единство «ума, сердца и руки» по словам Г. Песталоцци, часто становится недостижимым также из-за противоречий, обусловленных наличием репродуктивных и творческих процессов, происходящих одновременно, — точные движения пальцев в соответствии с текстом и полная свобода выбора средств выразительности (силы, скорости, темпа). В музыкальном исполнительстве такое единство является жизненно важным качеством. Б. В. Асафьев писал: «Исполнительская культура имеет два ответвления: или она со-творческая композиторству, или она механически *репродуцирует* — (курсив наш. — Н. С.) по создавшимся нормам техники нотную запись»².

В силу временного характера исполнительского искусства наиболее важным становится *произнесение*, т. е. артикуляция (в нашем случае — пальцевая). Противоречивость процессов воспроизведения текста и его творческая трактовка — произнесение — становится непреодолимым препятствием на пути профессионального роста большинства музыкантов.

Разрешение противоречия между репродуктивными и творческими действиями предполагает развитие мышления, способного представлять в большей степени не то, *что* произносится, а *как* это должно делаться пальцами, чтобы соответствовать объективным закономерностям.

¹ Цит. по: Шутьяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л., 1986. С. 32.

² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Интонация. В 2 кн. Л., 1963. Кн. 2. С. 297.

МОДЕЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА

Схема 1

Обучение музыкально-исполнительским действиям



Схема 2

Обученный музыкант и его сознание



Схема 3

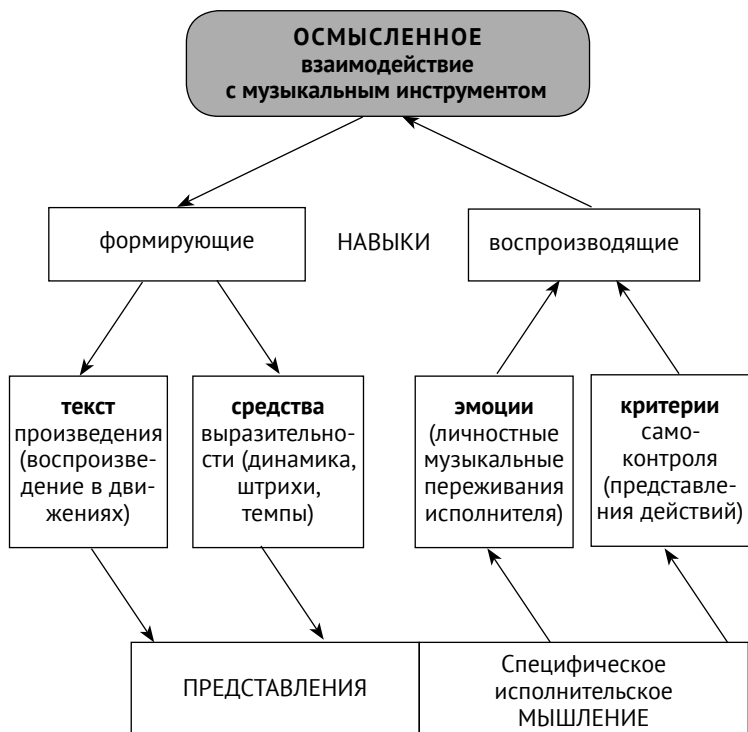
Навыки музыканта-исполнителя

Схема 4

Качества игрового аппарата

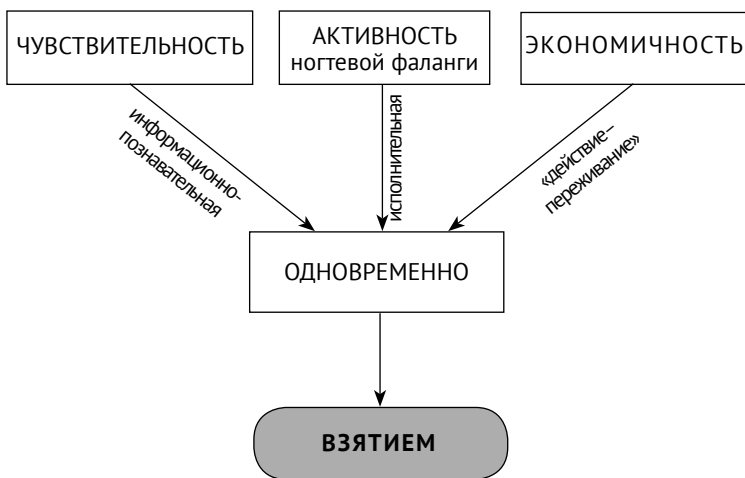
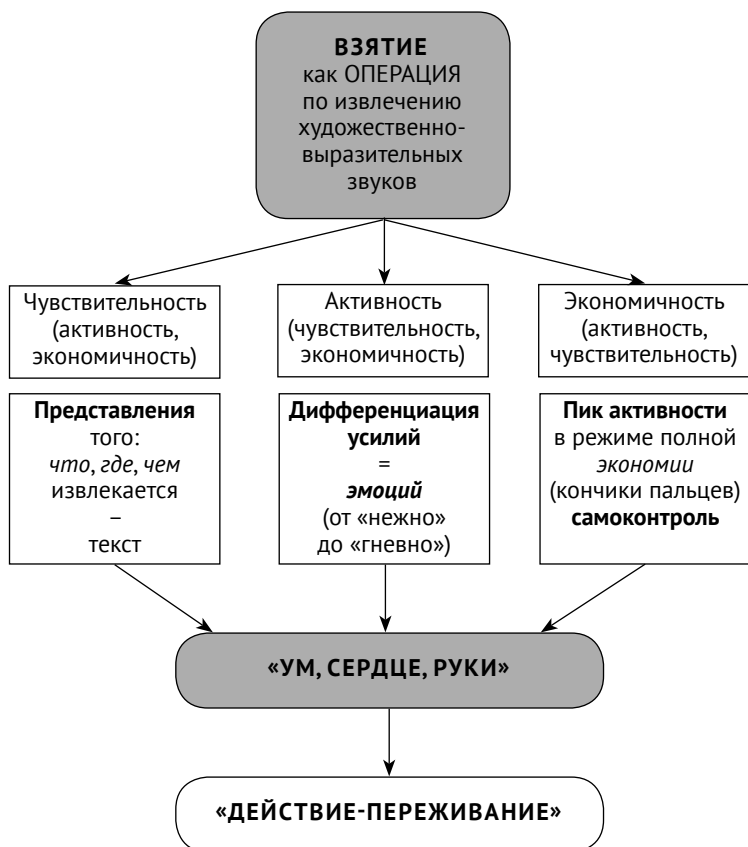


Схема 5

Способ извлечения звука



РАЗДЕЛ 2.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА МУЗЫКАНТА

Музыкальное исполнительство представляет собой вид искусства, существующий благодаря умению исполнителя создавать звуковые картины, извлекая из музыкального инструмента содержательные, художественно-выразительные звуки. Отражая реальные музыкальные переживания музыканта-исполнителя, связанные с исполняемым произведением, такие звуки вызывают у слушателей переживания и музыкальные эмоции, вполне конкретные и яркие, побуждая желание повторять их еще и еще.

Взаимодействие исполнителя с музыкальным инструментом предполагает, что возможности его и возможности игрового аппарата осознаются и осмысливаются им во всем многообразии и мельчайших подробностях. В результате формируются представления, необходимые для координации игровых движений в соответствии с текстом произведения, после чего отбираются выразительные средства для интерпретации его исполнителем.

В процессе формирования таких представлений игровой аппарат (руки) выполняют различные функции. Это прежде всего функция *источника информации* о пере-

мещении по клавиатуре физического средства извлечения — рук и пальцев. Эта информация остается в памяти и закрепляется в виде представлений игровых движений, которые затем позволяют координировать их при исполнении произведения.

Музыкант-инструменталист, мастерски управляя извлечением звуков, тем самым вызывает у слушателя сопереживание произведению, его музыкальному образу.

Проблемы возникают на этапе извлечения звуков из музыкального инструмента, требующие эффективного *самоконтроля* музыкально-исполнительских движений и действий, самоуправления *вниманием*, от которого зависит *запоминание* музыкального произведения. От того, в каком режиме оно работает — *восприятия* или *представлений*, — полностью зависит формирование музыкальных представлений и в целом особого исполнительского мышления. Известно, что в этих условиях игровые действия начинают опираться на разные критерии: в первом случае обеспечивается точность текста, в другом — качество звука. В одном случае это физические ощущения, в другом — музыкальные переживания.

Это предполагает активизацию разных видов внимания: в первом случае восприятия, в другом — представления. Данные различия и вызывают противоречия, разрешение которых возможно лишь в том случае, если выбран соответствующий способ извлечения звука. Он должен позволить успешно *совместить* эти два процесса во время исполнения музыкального произведения.

На такой основе возможным должно стать достижение и соответствие авторскому тексту и воплощение в звуке музыкальных переживаний исполнителя. Адекватно отражаемые игровым аппаратом — в первую очередь соответствующими тексту точными движениями пальцев рук, — такие переживания раскрывают отношение играющего к музыкальному образу произведения.

Руки музыканта-исполнителя — это главный инструмент, с помощью которого он извлекает звуки, осуществляя свои творческие намерения.