

НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Теория и методика обучения

Н. И. Степанов



СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

- С 79 Степанов Н. И.** Народное музыкально-инструментальное исполнительство. Теория и методика обучения : учебное пособие для СПО / Н. И. Степанов. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 224 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46571-2 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2540-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-718-6 (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: координация игровых движений в соответствии с текстом, направленность внимания, характер эмоций, самоконтроль.

Соответствует современным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования и профессиональным квалификационным требованиям. Книга адресована педагогам и студентам средних специальных учебных заведений.

УДК 78

ББК 85.315

- С 79 Stepanov N. I.** Folk instruments performing. Theory and methods of teaching : textbook for SVE / N. I. Stepanov. — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 224 p. — Text : direct.

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, self-control.

Corresponds to the modern requirements of the Federal State Educational Standard of Secondary Vocational Education and professional qualification requirements. The book is intended for teachers and students of colleges.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© Н. И. Степанов, 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
ЧАСТЬ 1. Основы теории музыкально-инструментального исполнительства	7
Раздел 1. Модель музыкально-исполнительского мастерства	9
Раздел 2. Историко-культурный аспект формирования исполнительского мастерства музыканта . . .	21
Раздел 3. Организация и управление музыкально-исполнительскими действиями.	35
Раздел 4. Современные методы обучения игре на народных инструментах.	47
4.1. Структура музыкально-исполнительского действия. Компоненты музыкально-исполнительских действий	47
4.1.1. Мышление	47
4.1.2. Эмоции	49
4.1.3. Игровые движения	55
4.2. Психофизические закономерности и их влияние на разрешение противоречий музыкально-исполнительского процесса	58
4.2.1. Закономерности координации игровых движений	58
4.2.2. Закономерности действия внимания	59
4.2.3. Закономерность о дедуктивной предвосхищающей эмоциональной коррекции игровых движений	59
4.2.4. Закономерности самоконтроля	60
4.2.5. Закономерность об условиях целесобразности	61
4.3. Основные источники и причины противоречий в организации музыкально-исполнительских действий	61

4.3.1. Репродуктивный процесс (воспроизведение текста как фактор, регламентирующий игровые движения — «технический»)	61
4.3.2. Продуктивный (творческий) процесс (художественная выразительность и свобода движений)	62
4.3.3. Противоречия	63
4.4. Виды музыкально-исполнительских представлений	65
4.4.1. Представления целостного музыкального образа	65
4.4.2. Звуковысотные представления	66
4.4.3. Осязательно-звуковые представления	66
4.5. Специфика исполнительского мышления и его обусловленность выполнением игровым аппаратом ряда функций	67
4.5.1. Функция источника информации, выполняемая при формировании представлений	68
4.5.2. Функция реализации музыкального содержания произведения	68
4.6. Качества игрового аппарата, влияющие на формирование представлений	70
4.6.1. Активность	70
4.6.2. Чувствительность	72
4.6.3. Экономичность	73
4.7. Способы извлечения звука как условие соблюдения закономерностей, разрешения противоречий и эффективности самоконтроля музыкально-исполнительских действий	74
4.7.1. Удары	74
4.7.2. Нажимы	75
4.7.3. Толчки	76
4.7.4. Броски	76
4.7.5. Скольжение	79

4.7.6. Взятие	79
4.7.7. Схватывание	83
ЧАСТЬ 2. Методика	85
Раздел 1. Формирование музыкально-исполнительских навыков, позволяющих действовать в соответствии с закономерностями	87
Раздел 2. Принципы, способствующие соблюдению психофизических закономерностей в процессе формирования у учащегося-инструменталиста музыкально-исполнительских навыков	89
2.1. Навык трансформации зрительных впечатлений в двигательные представления	92
2.2. Навык выразительной пальцевой артикуляции	94
2.3. Навык превращения звукоизвлекающих движений в «действия-переживания»	98
2.4. Навык адекватной самооценки музыкально-исполнительских действий и их результата как основа самоконтроля	99
2.4.1. Предпосылка исполнительского творчества	99
Раздел 3. Начальный этап обучения игре на народных инструментах	107
3.1. Анализ двигательных ощущений, их роль и значение в координации движений пальцев и достижении целесообразности этих движений	109
3.2. Методы, предотвращающие чрезмерные усилия, «зажатости» и лишние движения при игре	112
3.2. Психофизические упражнения для развития внимания к ощущениям	121
Раздел 4. Совершенствование исполнительской техники	128

Раздел 5. О точке зрения некоторых представителей анатомо-физиологических школ в связи с вопросом совершенствования исполнительской техники.	149
Раздел 6. Работа над музыкальным произведением	173
Раздел 7. Музыкальное образование и пути развития исполнительского мастерства на народных инструментах. Эволюция от гармоники к баяну	196
Раздел 8. О структуре музыкально-исполнительского процесса, основанной на способе звукоизвлечения «взятием» как универсальном средстве передачи в звуке всего спектра музыкальных эмоций исполнителя	207
Библиография	216

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 — *воспринимаем* 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 личного 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, действии 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 творческая композиторству, или она механически *репродуцирует* — (курсив наш. — Н. С.) по созданным 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: Шульпяков 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

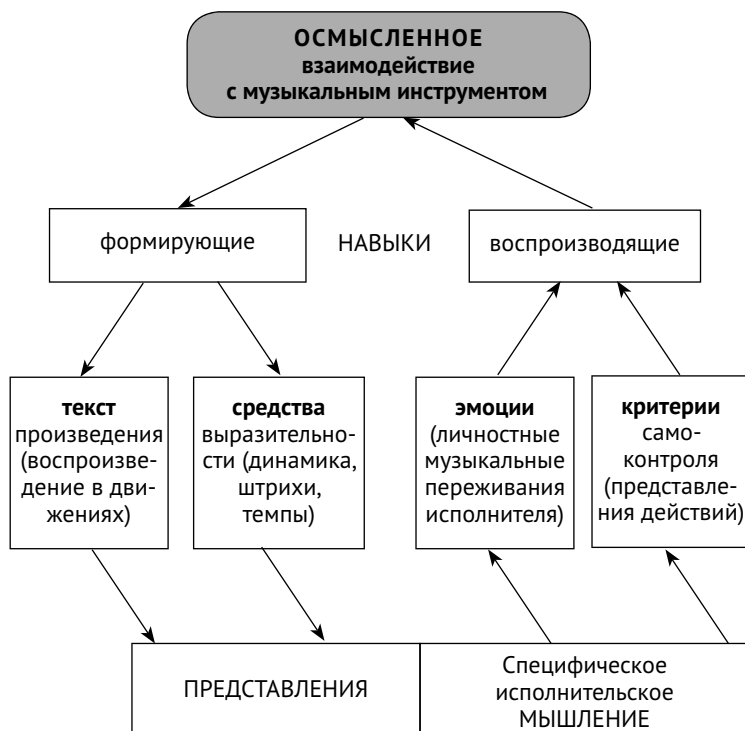
Навыки музыканта-исполнителя

Схема 4



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-

мещениях 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 — представлений. 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.

Однако пальцы рук не только воспроизводят текст музыкального произведения, но и соответствующей *артикуляцией* заставляют звуки жить своей содержательной и выразительной жизнью.

История музыкально-исполнительского искусства развивалась таким образом, что та *модель*, к которой мы пришли в своей работе, сложилась из отдельных фактов и наблюдений, наработок разных исследователей в разных областях науки. Поиски единой модели обучения исполнительскому искусству велись уже с начала зарождения музыки, в глубокой древности. Мы же обобщили выявленные нашими предшественниками закономерности, свойственные музыкально-исполнительской практике, и получили результат.

Истоки исполнительского искусства — в древних музыкальных трактатах. Об искусстве вообще и музыкальном в частности говорится, но не в ракурсе исполнительства. Каждый исполнитель, музыкант шел своим путем, используя эмпирический опыт. Музыканты стремились решать отдельные вопросы, а опереться в качестве критерия им было не на что. Отсюда и современная путаница и неразбериха в вопросах об исполнительском искусстве. Только в 1980-х годах были открыты закономерности, на основании которых мы и выстраиваем свою концепцию.

Первые попытки структурировать переживания, чтобы определиться с качеством и выразительностью, были сделаны в Индии. Каждый из семи тонов музыкального звукоряда в индийской эстетике соотносится с определенной планетой, цветом, голосом животного (шадджа — Сатурн, цвет лотоса, павлин; ришабха — Венера, оранжевый, бык; гандхара — Луна, цвет золота, козел; мадъяма — Солнце, цвет жасмина, кроншнеп; панчама — Меркурий, белый (или черный), кокила; дхайвата — Юпитер, желтый, лошадь; нишада — Марс, пестрый, слон). Музыка воспринималась как космическая сила. Звуковую природу имеют боги и сам процесс творения Земли. В Индии была сделана попытка классифи-