



**МОСКОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И
ИСКУССТВ**

Н. И. Степанов

**МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ
НА НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ**

Москва - 2005

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»

Москва - 2005

ББК 85.315.3

С 79

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 надежащего 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-

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 присутствующими 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, *где* 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 произведения 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»)

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.

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, «зажатия» 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.И. Нейгаузу, доказывающее актуальность вопросов, связанных с развитием *осязания* игрового аппарата с целью расширения не только исполнительских возможностей его, но и *познавательных-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 даю 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 (1814-1389): "На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях" (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, добиваясь 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 и 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 существовать 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 изоциренный, 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. Кляшов 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 «двигательно-го».

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, поднимают 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 закономерно-

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 осозаемые 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 осязаемость. 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 поучение какой-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, движение, 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 «Определяйте 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 можно 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.

Передачь 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 обучающегося 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 через формирование представлений;

2) выполнение условий психофизической целесообразности игровых 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 никакого противоречия, 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 движений, 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 решить 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 акте 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 осязаемыми (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 ошупывания (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 икры

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 «нажиме» 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 объективирована 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 «нажиме» 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 в 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, «нажиме» 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 вышеназванных 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 перчисленных 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-хвятием». 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 «ззор» 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 «ззор» 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 разрешающим 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. Нагансона, 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 Шутьпяков 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 осязания.

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 пути.

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 врожденных 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?

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 *пишние* 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, его динамикой, штрихами, темпом и ритмом. Запоминания и закрепления правильных ощущений можно добиваться, привлекая 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 проибы 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 обостряется 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 обостряется 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
<i>Ощущение точности местоположения и порядка движений пальцев</i>	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
<i>Ощущение силы, скорости, ритмичности пальцевых движений</i>	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-

руктивных особенностей этих инструментов. И. М. Сеченов говорил об осязании как о чувстве, параллельном зрению («осязание равно 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 (ощущения расположения рядов, отдельных звуков, аккордов и многое другое). Наличие этих представлений становится основой его сознательной 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 прослушать 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.

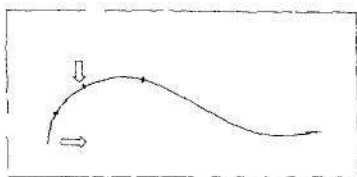


Рис. 1. Правильно Самое экономичное движение – кончик пальца движется к ладони, ногтевая фаланга *активная*, а подушечка – *чувствительная*

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.

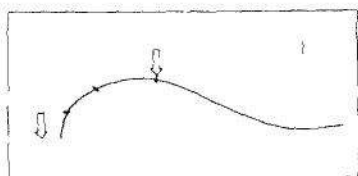


Рис. 2. Неправильно Движение происходит в третьем суставе, т. е. не самое мелкое, ногтевая фаланга *пассивная*, ощущения *не*

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 которой 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 України. 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.

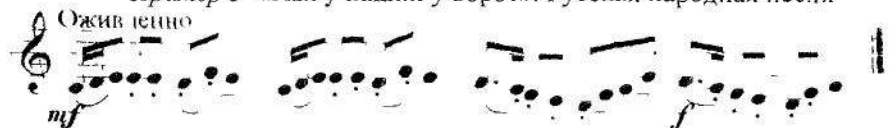
Пример 4 М. Качубрина «Мишка с куклой танцуют полечку»

Темп польки



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

Оживленно



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 следующей раз без предварительной подготовки.

Запомнив все ощущения, касающиеся этого музыкального отрыва, 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-

звонит 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 слухо-двигательные 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.

Раздел 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, *запоздывающей*, 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, *non legato*) или «выхватыванием» (сфорцандо, акценты, стаккаго 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 производением

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, интонационном своеобразии исполняемой музыки, авторской манере музыкального письма и т.д. То есть решалась задача «психологической интерпретации» музыкальных действий в ущерб «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 полной отраженностью 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-

ланги (возникающая лишь при «взятии», так как только для этого движения характерно втягивание этой фаланги пальцев в ладонь) позволяет точно выполнять все намерения исполнителя, берущего клавишу-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 представил местоположение его на клавиатуре, диктуя пальцам мгновенное устремление 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 с физическим и эмоциональным*.

Без такого двигательного представления музыкально-образное представление просто *немыслимо*. Нельзя решать проблему выразительного «выговаривания» без выразительной *артикуляции пальцами* (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 усганавливать, 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 ни с чем 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, извлекающих 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, сфорцандо, 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.
4. Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Владос. 1997.
5. 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-действий.

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. Гофман пишет: "Хорошо можно играть только при наибольшей экономии сил". Об экономии мышечных усилий пишет и А. Б. Гольденвейзер: "Надо делать такие движения, с помощью которых звуковой результат достигался бы проще всего и естественнее всего с наименьшей затратой сил и времени". Г. Г. Нейгауз также пишет: "...о 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 слуховые 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-

болеванием 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, управляя затем игрой, становятся 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 рекомендации 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 на 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 клавиратуры 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 — их 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"

И 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 надо 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. ощупывающим 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, осознанности), 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. Апохины 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 психофизиологами.

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 ♩ = 60 до ♩ = 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 указанных 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 $\bullet = 60$ до $\bullet = 120$. Тем самым определяется уровень управляемости пальцевых движений по силе, скорости, ритму и порядку в различных темпах.

Оценка «5» - все указания выполняются в темпе $\bullet = 120$.

Оценка "4" - все указания выполняются в темпе $\bullet = 90$.

Оценка "3" - все указания выполняются, но лишь в темпе $\bullet = 60$.

Оценка "2" - указание динамики, штрихов, ритма в темпе $\bullet = 60$ 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 "р" к "Г") касались более крупных частей тела играющего. Возникали кивки головой (особенно при неожиданных переходах к форте или сфорцандо), 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 "Г" 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 стакато у испытуемых также наблюдалась пестрота и многообразие движений, хотя в звучании ощутимых изменений также не было замечено. Правда, при игре так наз. "кистевым стакато" (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 возникшим 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 избытии 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

21
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* (осозанием)

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 большей выразительностью и пальцевой артикуляцией, точностью ритма и ясным динамическим планом. Это указывало на то, что экономичность и сопугствующая ей активность ногтевой фаланги с обострением тактильной чувствительности, несомненно, оказывают положительное влияние на качество игры этих учащихся

Из 22 оставшихся учащихся лишь у трех 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-