Л. В. Карпов

ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНОЙ МЕТОДОЛОГИИ В ОБЛАСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ МУЗЫКАНТОВ

Работа представлена кафедрой музыкального искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Е. Л. Рыбакова

В статье представлены научные направления, школы и методы в области формирования исполнительской техники музыкантов, включая классификацию методов с описанием характерных особенностей.

Ключевые слова: *исполнительская техника музыканта, методология обучения музыканта, методы развития исполнительской техники.*

L. Karpov

FORMING OF THE SCIENTIFIC METHODOLOGY IN THE FIELD OF THE MUSICIANS' TECHNIQUE DEVELOPMENT

The article contains the basic scientific directions, schools and methods in the field of the musicians' technique development. The classification of methods with the description of characteristics is included.

Key words: *development of the musicians' technique, methodology of musicians' training, methods of the musicians' technique development.*

История развития исполнительского искусства и музыкальной педагогики насчитывает большое количество попыток найти единственно правильный, кратчайший путь для достижения высшей исполнительской техники музыкантов. Вот почему вопросы, относящие-

ся к исполнительской технике, были всегда в центре внимания как музыкантов-исполнителей, так и педагогов [5, с. 195].

Время от времени появлялись новые теории и направления, оказывающие мощное влияние на развитие исполнительской техники последующих поколений музыкантов. Однако до начала научного изучения этого вопроса индивидуальные методы известных музыкантов-педагогов опирались лишь на собственный опыт и опыт своих коллег. За основу такой методики бралась не научно обоснованная проверенная теория, а личные достижения того или иного музыканта, находящегося на своем персональном уровне развития. Это приводило к перекосам, а иногда и курьезным случаям [9, с. 4].

Зачастую в поисках естественности движений музыканта при игре на музыкальных инструментах авторы некоторых популярных методик приходили не к желаемым, а прямо противоположным результатам [9, с. 5].

Отсутствие научных исследований в области развития исполнительской техники музыкантов приводило и к различным крайностям иного характера. Одна из таких крайностей заключалась в «технической дрессировке», в механическом повторении упражнений и увеличении количества часов тренировочных занятий [2, с. 7]. Подобные ошибки не только затрудняют рост исполнительского мастерства музыкантов, но и в некоторых случаях могут привести к профессиональным заболеваниям и даже к профессиональной непригодности музыканта [7, с. 38].

На современном этапе развития музыкально-педагогической науки можно отметить довольно ощутимое продвижение вперед в области изучения процессов развития исполнительской техники музыканта [7, с. 39]. Вопросы, содержащие природу и сущность игрового движения, связь двигательной и слуховой сфер исполнительской техники, психофизиологическое содержание игрового навыка и условно-рефлекторных «замыканий», а также роль сознания в работе над игровыми движениями, довольно подробно рассматриваются различными авторами, изучающими эти проблемы. Одна из таких работ – книга О. Шульпякова «Техническое развитие музыканта-исполнителя: проблемы методологии» [9].

В истории развития исполнительского искусства и музыкальной педагогики можно наблюдать школы и методы развития исполнительской техники музыканта, основанные на различных принципах. Параллельно с простейшим, так называемым «механистическим» подходом, существуют школы, которым удалось более глубоко проникнуть в сущность исполнительского процесса, учитывая всю сложность и противоречивость этого вопроса.

В большинстве случаев авторы сходятся на том понимании, что основной принцип развития исполнительской техники строится на подчинении двигательных задач исполнительского аппарата музыканта художественным задачам музыкального произведения [7, с. 7, 8, 34].

Кроме наиболее распространенного простейшего метода «играть чаще и дольше», который существует и до настоящего времени, в истории развития педагогики в области музыкального исполнительства встречались даже в давние времена довольно прогрессивные подходы. Например, школа Тартини XVIII в., в которой отражен один из основополагающих в исполнительской практике принципов ощущений: «Сила – без судорожности, эластичность – без расхлябанности». На рубеже XIX–XX вв. в области скрипичной педагогики выделяется школа Иоахима Мозера, основным кредо которой было: «Не виртуоз наша конечная цель, а музыкант...» [9, с. 7, 8].

Начало научного подхода и объективного научного анализа в изучении закономерностей, лежащих в основе инструментальной исполнительской техники, положили в конце XIX – начале XX в. представители так называемой «анатомо-физиологической» школы (термин Г. М. Когана). Яркие представители этой школы – Р. Брейтгаупт, Е. Тетцель, Ф. Штейнгаузен [6, с. 13; 9, с. 9].

Анатомо-физиологическая школа опиралась на исследования в области анатомии и физиологии и предложила немало новых идей, таких как неигровое освобождение рук, сохра-

нение свободы мышц в процессе игры и т. п. Однако и этой школе не удалось решить проблему двигательного совершенства, основываясь лишь на достижениях анатомии и физиологии [6, с. 13; 5, с. 196].

Ф. Штейнгаузен изучает роль нервной системы человека в качестве системы передачи сигналов от центра к периферии, т. е. от мозга к мышцам (эфферентная связь) и от периферии к центру (афферентная связь). Он различает несколько видов афферентной связи: тактильные, слуховые и зрительные ощущения [9, с. 10].

Тем не менее в первых научных изысканиях на тему психофизиологических процессов, возникающих в движениях исполнительского аппарата, психике и сознании музыканта при игре упражнений или исполнении музыкальных произведений, даже у одного автора возникало много противоречий по причине неразвитости научных исследований, в том числе в областях физиологии и высшей нервной деятельности человека. Основные противоречия породили два антагонистических направления внутри самой анатомо-физиологической школы.

Одно из этих двух противоречивых направлений подчеркивало полную зависимость исполнения технических приемов от художественных намерений исполнителя, где роль сознания, в области контроля над процессами игровых движений, сводится к минимуму, а в некоторых случаях даже вредит этим процессам. Другое направление, наоборот, подчеркивает большую роль сознания в формировании специализированных и естественных игровых движений исполнительского аппарата музыканта. Представителями этого направления внутри анатомо-физиологической школы были В. Тренделенбург, И. Войку.

Видный немецкий ученый В. Тренделенбург пишет, что кратчайший путь в овладении техникой состоит не в том, чтобы поставить свои успехи в зависимость от бессознательных поисков. Техника должна быть доведена до сознания, и тогда правильный путь будет найден разумным анализом двигательных взаимосвязей. По мере совершенствования исполнительская техника переходит в область «смутно сознаваемого» [10, s. 4].

Известный теоретик скрипичного исполнительства И. Войку уделяет большое значение соотношению функций тела и механики инструмента, а также постановке исполнительского аппарата, но не как догматически фиксированному положению руки, а как динамичному процессу, не стесняющему движения. И. Войку придает большое значение ощущениям и предощущениям в технике скрипача, путь к которым лежит через сознательный подход к формированию игровых движений [3, с. 43]. Метод И. Войку заключался в том, что он предлагал изучать технику как «чистый механизм», отбросив на некоторое время исполнение и художественные задачи [3, с. 9].

Несколько позже зарождается «психотехническая школа» [5, с. 197]. Она появляется в первой половине XX столетия в российской музыкальной педагогике. Яркими представителями этого направления были известные педагоги и музыканты Г. Коган, Г. Нейгауз.

Представителями психотехнической школы была выдвинута идея динамики и изменчивости художественного замысла, который совершенствуется в процессе длительной и настойчивой работы над музыкальным произведением, а также концепция множественности интерпретаций [5, с. 197].

Эта школа придерживалась такого принципа, в котором активное включение сознания происходит не на стадии представления о нужной форме движений, а на стадии четкого представления о цели движения. То есть для формирования необходимых движений требуется ясно осознанная «слуховая» цель.

Некоторые сторонники психотехнической школы считали, что музыканту достаточно иметь четко сформированный художественно-слуховой образ и состояние готовности исполнительского аппарата, тогда на основе этих составляющих исполнительский аппарат сам сформирует нужные движения.

Предслышание каждого звука является необходимым условием для создания оптимальных движений исполнительского аппарата. Однако неправильно было бы считать верным

методом тот, в котором техника формируется только лишь за счет одного представления звукового образа.

Новейшие достижения в области музыкальной педагогики и современные научные исследования привели к основополагающему принципу единства художественной и технической составляющих в исполнительской технике музыканта при ведущей роли художественного аспекта во всем процессе исполнения музыкального произведения. Синтез положительных идей привел к одной из основных установок сторонников так называемой «теории единства» [5, с. 199]. «Мысль и действие – непременные участники построения художественного образа» [8, с. 219].

По мнению представителей этой теории, не только художественный замысел формирует движения, но и движения влияют на создание художественного замысла. Художественные цели, в свою очередь, создаются как психическими, так и двигательными средствами.

Подытоживая различные исторически сложившиеся методы в работе над развитием исполнительской техники музыкантов, их можно выстроить в один ряд в форме простейшей классификации методов:

1. *«Механистический»* метод [2, с. 7], в котором в процессе подготовки и формировании исполнительской техники главенствующая роль отводится многократному механистическому повторению и долгой, многочасовой отработке технических приемов в отрыве от художественных задач.

2. *«Интуитивно двигательный»* метод заключается в том, что главенствующая роль отводится интуитивным ощущениям, формирующим движения. Эти ощущения являются производными от художественных целей и задач в процессе исполнения [4, с. 34]. По мнению сторонников этого метода, роль сознания в контроле над движениями сводится к нулю, а в момент исполнения может даже мешать самому процессу воплощения художественных замыслов.

3. *«Сознательно двигательный»* метод подразумевает такой подход к развитию техники, в котором не интуиция, а сознание играет ведущую роль в построении игровых движений музыканта. Здесь первейшей задачей является создание совершенной исполнительской техники, в отрыве от художественных задач как идеальной базы для последующего художественного исполнения [3, с. 9]. По мнению представителей этого метода, только после создания соответствующей технической базы можно полноценно решать художественные задачи.

4. *«Сознательно слуховой»* метод предполагает представление и предслышание четкого звукового образа, затем следует сознательный слуховой контроль над реальным воплощением этого представления в звуках. Такая сознательная работа над звуковыми образами, а также звуковая коррекция в момент исполнения находит и осуществляет нужные формы движений исполнительского аппарата музыканта [3, с. 43].

5. *«Психофизиологический»* метод – сложный психофизиологический процесс, в котором происходит взаимодействие и взаимовлияние художественного образа и движений. Этим термином можно объединить все перечисленные предыдущие принципы, вместе взятые, которые, являясь отдельными составляющими в исполнительской технике, представляют собой весь комплекс психофизиологического процесса игры на музыкальном инструменте, происходящий в личности музыканта во время подготовки и концертного исполнения художественного произведения.

Изучение механизмов взаимодействия сложных систем личности музыканта, таких как самоорганизация, обработка информации, самоуправление, нашло продолжение в методах молодой развивающейся науки биокибернетики [1, с. 6]. Переложение общих принципов работы механизмов целесообразного саморегулирования, их активного взаимодействия с окружающей средой на специфическую подготовку музыкантов-исполнителей может дать новый виток в области изучения процессов и формирование оптимальной методики развития исполнительской техники музыкантов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Биологическая кибернетика: Учеб. пособие для ун-тов / А. Б. Коган, Н. П. Наумов, Б. Г. Режабек и др.; Под ред. А. Б. Когана. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1977. 408 с.
2. *Бирмак А. В.* О художественной технике пианиста: опыт психофизиол. анализа и методы работы. М.: Музыка, 1973. 141 с.
3. *Войку И.* Построение естественной системы скрипичной игры. Техника левой руки. М.: Гос. муз. изд, 1932. 95 с.
4. *Гинзбург Л. С.* О работе над музыкальным произведением. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1981. 143 с.: нот., нот. ил.
5. *Ковган Г. К.* Проблема двигательной свободы музыканта-исполнителя // Школа – училище – вуз: проблемы и перспективы: Межвуз. сб. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1988. С. 195–213.
6. *Коган Г.* У врат мастерства. М.: Классика XXI, 2004. 135 с.
7. *Мазель В.* Музыкант и его руки: физиол. природа и формирование двигат. системы. Тель-Авив: Pilies Studio, 2001. 179 с.
8. *Шульпяков О. Ф.* О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. 1973. Вып. 12. С. 26–45.
9. *Шульпяков О. Ф.* Техническое развитие музыканта-исполнителя: проблемы методологии. Л.: Музыка, 1973. 104 с.
10. *Trendelenburg W.* Die naturlichen Grudlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels. Berlin: J. Springer, 1925. 300 s.