

Камалова Лаура Сурхаевна

Kamalova Laura Surkhaevna

преподаватель кафедры музыковедения,
хорового дирижирования
и методики музыкального образования
Дагестанского государственного
педагогического университета

Lecturer,
Music Studies, Choral Conducting
and Music Education Methods Department,
Dagestan State Pedagogical University

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВЫХ ОБРАЗОВ-ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В РАБОТЕ НАД РАЗВИТИЕМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ МУЗЫКАНТА

THE FORMATION OF MUSICAL AND AUDITORY MEMORY REPRESENTATIONS DURING THE DEVELOPMENT OF PERFORMANCE SKILLS OF A MUSICIAN

Аннотация:

В работе над музыкальным произведением огромное значение имеет образно-ассоциативный фактор. Это относится к художественной стороне исполнения музыки. Работая над штрихами, динамикой, интонацией, исполнитель не всегда сразу может добиться нужного характера звучания отдельных элементов, фрагментов, всего произведения. Вопрос о продуктивности методов, формирующих творческое мышление музыканта-исполнителя, весьма актуален. В статье рассмотрены понятие внутреннего слуха, его роль в развитии творческого музыкального мышления, изложен ассоциативный подход в работе над музыкальным произведением, освещены вопросы формирования музыкально-слуховых представлений, подбора по слуху. Следует отметить, что на музыкальных занятиях перечисленные значения используются поверхностно, а то и вовсе остаются без должного внимания, что значительно снижает качество восприятия и усвоения музыкального материала в процессе обучения.

Ключевые слова:

музыкальное мышление, внутренний слух, музыкально-слуховые представления, ассоциации, слуховое восприятие, исполнительские навыки.

Summary:

The figurative and associative factor plays a great role during the performance of a musical work. This refers to the artistic part of playing music. Working on strokes, dynamics, intonation, the performer cannot always achieve the desired sound nature of separate elements, fragments, the entire composition. The effective methods that develop creative thinking of a musician are the current issue. The article deals with the concept of the inner ear for music, its role in the development of creative musical thinking. Besides, it outlines an associative approach to perform a musical work and highlights the issues of formation of musical and auditory representations and picking out. The author notes that the above-mentioned notions are used superficially in music classes or remain unaddressed. It significantly reduces the quality of learning the musical material and its perception in the learning process.

Keywords:

musical thinking, inner ear for music, musical and auditory representations, associations, auditory perception, performance skills.

Когда-то Ф. Лист обронил загадочную фразу: «Твори свою технику из духа». Эти слова трактовали по-разному, однако, какой бы смысл в них ни вкладывать, ясно одно: Ф. Лист имел в виду, что техника музыканта-исполнителя уходит своими корнями в сферу психического. Характер человека, свойства его темперамента, особенности высшей нервной деятельности и душевной конституции – все это и многое другое непосредственно (или опосредованно) проявляется в технике музыканта [1].

Музыкант-исследователь К.А. Мартинсен разделял исполнителей на «типажи»: «классический», «романтический», «импрессионистский». Их отличало, по его уверениям, не устройство рук, а «устройство» церебральных, нервно-физиологических структур. Различной была в данном случае не «физика», а «психика» [2]. «Техника... заключается не просто в пальцах и кисти или в силе и выдержке. Высшая техника сосредоточена в мозгу» [3]. Это широко известное высказывание принадлежит Ф. Бузони и, как нетрудно заметить, вплотную примыкает и к словам Ф. Листа, который, кстати, был кумиром Ф. Бузони, и к высказываниям К.А. Мартинсена.

Игра на музыкальном инструменте – это особый вид деятельности, при котором учащийся приобретает специфические знания, умения и навыки. Сюда можно отнести чтение нот с листа, правильную посадку за инструментом, подбор по слуху и др. Важно, что в процессе обучения игре на музыкальном инструменте формируются исполнительские навыки.

Навык – это действие, сформированное путем многократного повторения и доведения до автоматизма. По Р.С. Немову навыки классифицируются на перцептивные, двигательные и интеллектуальные. Перцептивный – автоматизированное чувственное отражение свойств и характери-

стик хорошо знакомого, неоднократно воспринимаемого ранее предмета; двигательный – автоматизированное воздействие с помощью движений на внешний объект в целях его преобразования, неоднократно осуществлявшееся ранее; интеллектуальный – автоматизированный прием, способ решения встречавшейся ранее задачи. Выработка навыка – это процесс, который достигается путем выполнения упражнений (целенаправленных, специально организованных повторяющихся действий). Благодаря упражнениям способ действия совершенствуется и закрепляется. Основные этапы формирования навыков: ознакомительный – осмысление действия и ознакомление с приемами его выполнения; подготовительный (аналитический) – овладение отдельными элементами действия, анализ способов их выполнения; стандартизирующий (синтетический) – автоматизация элементов действия, сочетание и объединение элементарных движений в единое действие; варьирующий (ситуативный) – овладение произвольным регулированием характера действия [4].

Одной из важнейших задач музыкального исполнительства является развитие музыкально-слухового навыка, связанного с формированием образа-представления в процессе работы над музыкальным произведением. Музыкально-слуховые представления предваряют и формируют звучание. Именно характер звуковых образов влияет на выбор тех или иных навыков в определенной ситуации. Как было отмечено выше, развитие техники есть нечто большее, нежели «просто развитие пальцев и кисти». Речь пойдет о работе в уме, в сфере внутрислуховых представлений, работе, протекающей вне опоры на реальное звучание рояля (или другого музыкального инструмента). Надо сказать, что работа такого рода, как правило, недооценивается и обучающимися музыке, и их педагогами. Логика обычно такова: зачем играть в уме, представлять, воображать, когда можно сесть за инструмент и позаниматься по-настоящему? Упрощенный, ремесленнический подход к делу всегда встречался в массовом музыкально-педагогическом обиходе, что, впрочем, не меняет сути дела и не ставит под сомнение сам принцип: чтобы хорошо сыграть музыкальное произведение, надо перед этим хорошо представить себе, во всех деталях, его будущее звучание, иметь перед глазами что-то вроде идеального образца. Это в полной мере относится и к технически трудным фрагментам. Их надо представлять себе в виде неких звуковых эталонов, совершенных образцов. И только вслед за этим можно обрушивать на трудное место всю мощь специальных технических упражнений. Главное – не начинать учить, не услышав предварительно того исполнения, которого хотелось бы добиться.

Польза от работы в уме, про себя, совершенно очевидна и бесспорна, чему есть масса свидетельств со стороны известных музыкантов. Например, домашнее задание Г.Р. Гинзбурга: «Он садился в кресло в удобной спокойной позе и, закрыв глаза, “проигрывал” каждое произведение от начала до конца в медленном темпе, вызывая в своем представлении с абсолютной точностью все детали текста, звучание каждой ноты и всей музыкальной ткани в целом. Эта работа требовала максимальной сосредоточенности и концентрации внимания на всех оттенках динамики, фразировки и ритмического движения. В таком мысленном представлении о звучании участвовали и зрительные, и двигательные ощущения, так как звуковой образ ассоциировался с нотным текстом и одновременно с теми физическими действиями, которые имели место в процессе исполнения произведения на фортепиано» [5].

Едва ли не все музыканты, осведомленные о технологии мысленного разучивания, испробовавшие ее лично, подчеркивали: играя музыку про себя, слышать ее надо не в черно-белом варианте, а «в цвете», во всем богатстве колористических штрихов и нюансов, которые потребуются в дальнейшем, при реальном исполнении музыкального произведения на рояле (либо другом музыкальном инструменте). Технике исполнителя принадлежит быть не только безупречно точной по сугубо формальным параметрам, она должна быть еще и красива, живописна, многоцветна, чтобы исполнитель мог передать в своей игре весь спектр красок и звуковых ароматов, заключенных в музыкальном произведении [6]. А чтобы его техника была такой, надо мысленно ее вообразить. Нет необходимости доказывать, что звук рояля бывает просто тихим или громким, как это кажется обычно начинающим пианистам. Он может быть тяжелым или холодным, мягким или острым, светлым или темным, ярким или матовым, блестящим или тусклым и т. д. Все это исполнителю надо мысленно предвосхитить, воссоздать внутренним слухом до того, как его руки коснутся клавиатуры. Пусть это удастся поначалу лишь отчасти, попытки должны возобновляться снова и снова. В итоге они дадут нужный результат.

Чтобы какая-то нота, аккорд, пассаж, фактурная комбинация и т. д. прозвучали именно так, как хотелось бы исполнителю, надо представить не только звуковую краску или тембр, но и игровой прием, который будет применен в данном случае. Желательно вызвать в себе, мысленно представить те тактильные и кинестетические ощущения, которые входят в этот прием, органически связаны с ним, сопутствуют ему. Внутренняя картина, образ движения обладают особыми энергетическими ресурсами. Представление того, что сделают руки, если оно достаточно четкое, рельефное, действительно вызывает к жизни адекватные двигательные реакции. Срабатывают

так называемые идеомоторные механизмы: внутреннее переходит во внешнее, идеальное в материальное, мысленно видимое, воображаемое – в реальное. Внутреннее представление движения значительно облегчает практическое решение двигательного-моторной (технической) задачи. Импульсы, поступающие из мозга, наводят руки на нужные приемы и способы игры, подсказывают целесообразные способы действий на клавиатуре [7].

Следует отметить, что играть про себя надо не только в медленных, но и в быстрых («настоящих») темпах. У учеников зачастую не получается технически то или иное трудное место в произведении только потому, что они не приучены быстро думать при игре, не в состоянии четко и оперативно действовать в режиме скоростного движения. Как и в условиях реального исполнения, переходить, работая в уме, от медленных темпов к быстрым лучше постепенно и последовательно, как бы поднимаясь с каждым разом все выше, подходя все ближе к тому темпу, который в конечном счете потребуется. Работать таким образом следует не только с художественным материалом, но и с этюдами, гаммами, специальными упражнениями. Применительно к ним действует та же закономерность: чем яснее, четче слуховой прообраз, тем качественнее исполнение.

В теоретических и методических работах русских и зарубежных авторов (З. Кодай, Б. Барток, К. Орф, Б.Л. Яворский, Б.В. Асафьев, М. Варро, Л. Кестенберг, Ф. Лебенштейн, Л.А. Баренбойм и др.) выявились аспекты воспитания слуховой активности исполнителя. Сюда входят развитие слухового внимания и памяти; формирование навыков тонкого слухового различия звучания в высотном, ритмическом, тембровом, динамическом, фактурно-пространственном отношениях; развитие умений, связанных со слуховым наблюдением и анализом музыкального процесса. Признана весьма существенная роль активности внутреннего слуха, т. е. слуховых представлений, воображения. Точность, яркость, полнота представлений звучания, произвольное оперирование ими – как в исполнительском акте (изнутри – наружу, от слуха к моторике, «забегание вперед»), так и в ходе мысленного освоения произведения (ясность звуковой картины в уме, о чем говорил, например, И. Гофман) – исполнительско-методическая мысль утвердила в качестве принципиально важной, основополагающей установки [8]. Среди современных зарубежных авторов к этой проблеме обращались многие. Так, например, немецкий исследователь Т.В. Адорно в одной из своих статей рассматривает процесс перехода от внешнего восприятия к внутреннему осознанию музыки, считая, что «в музыке внешняя сторона не существует сама по себе, музыка имеет содержание чувственного воображения». По его мнению, необходимо уметь сочетать свое личное восприятие музыки и «структурные требования музыкального языка» [9, p. 329–335].

Значительно обогатили представления о слуховой культуре исполнителя-пианиста советские музыканты. Понятие слуховой культуры – одно из кардинальных в асафьевском учении об интонации. «Музыку слушают многие, а слышат немногие» – этим афористически концентрированным высказыванием, открывающим первую главу «Интонации», автор как бы задает тон изучению «закономерностей человеческого интонирования как проявления мысли...» [10]. Или, например, такое высказывание Б.В. Асафьева: «Как всякая познавательная и перестраивающая действительность деятельность человека, музыка руководится сознанием и представляет собою разумную деятельность... Музыка – искусство интонируемого смысла. Оно обусловлено природой и процессом интонирования человека: человек в этом процессе не мыслит себя вне отношения к действительности...» [11]. Главное в этих тезисах – утверждение семантической стороны музыкальной интонации. Истинно слышать музыку – значит прежде всего постигать ее интонационный смысл. Если нет музыки вне интонации, то нет и музыкального слышания-восприятия вне образно-познавательной деятельности сознания.

В восприятии интонационного содержания музыки главенствующую роль играют эмоциональная и интеллектуальная стороны. Слышать музыку – значит осмысливать и переживать ее. Но сюда же необходимо включить образно-ассоциативный фактор. Многие размышления Асафьева, например, свидетельствуют о том, что именно триаду «образ – чувство – мысль» он считал единым, внутренне неделимым содержательным комплексом интонации («высказывание мысли и чувства в речи словесной и музыкальной», «восприимчивость мысли и эмоционального тонуса», «образно-звуковое впечатление», «образно-познавательная деятельность сознания»).

Данный сплав несет в себе не только информацию о состоянии человеческого духа, сознания – в нем «свернуты» и образно-конкретные ассоциации с движением, жестом, мимикой, дыханием, пульсом, физическим и психическим тонусом и т. п. Отсюда интонационное содержание музыки слышится-осмысливается не только умозрительно, оно переживается всем человеческим существом, целостно воздействует на все слои психики – от уровня рефлексов и инстинктов до высших уровней сознания. Двигательные, пластические, мышечные, осязательные, дыхательные и прочие представления неотделимы от чисто слухового восприятия выразительности интонаций. Такие представления, стимулируя воображение, имеют свойство физически настраивать исполнителя на поиски звучности, выманивать ее слышание. Интересна трактовка этой стороны

выразительного фортепианного интонирования С.Е. Фейнбергом. В книге «Пианизм как искусство» он говорит о «жесте, сливающимся с целесообразным движением и правильным приемом звукоизвлечения». В сложном комплексе движений, сопровождающем игру любого инструменталиста, часть движений направлена на непосредственную (рациональную) цель – реализацию требуемого звучания. Другая часть «выражает» настроение играющего, его отношение к исполняемому сочинению, волевое напряжение и смысл интерпретационного замысла [12].

Внутренний слух, или способность произвольно оперировать представлением музыки, без голоса и инструмента, – важнейший компонент слухо-интонационной культуры музыканта. Музыкант со сформированным внутренним слухом не только свободно восстанавливает в своем воображении хранящиеся в памяти музыкальные образы, но в состоянии активно их перерабатывать в своем слуховом сознании, т. е. анализировать, из элементов синтезировать новые звукообразы. Такой музыкант умеет развертывать их во времени, может мысленно тонко варьировать и видоизменять звучание – в отношении всех звуковременных параметров. Отсюда понятно, что внутренний слух – основное условие творческого музыкального мышления.

Для исполнителя важно умение мысленно озвучивать нотный текст, т. е. как бы слышать глазами. Особую функцию выполняет внутреннее представление звучания в самом исполнительском процессе. Предваряющее слышание («предслышание»), когда слухомышление исполнителя опережает пальцы, непрерывно готовя новые звукообразы, обеспечивает художественную логику временного развертывания музыки, что является необходимым условием процессуальной целостности исполнительского формирования.

Важнейший этап в развитии музыкально-слуховых представлений – переход от их произвольного возникновения к умению произвольно вызывать нужные музыкально-слуховые образы. Поэтому недостаточно только восприятия звуков: нужна такая деятельность, которая обязательно требует этого вида представлений. Подобной деятельностью является подбор по слуху, создающее к тому же, благодаря своему реальному звучанию, основу для возникновения музыкальных образов. Живые, конкретные и точные представления, по мысли Б.М. Теплова, не возникают сами собой, они развиваются только в процессе деятельности, и притом такой, которая требует этих качеств от представлений. Это основной принцип представлений [13].

Основными условиями для формирования представлений являются требование выполнить задание, активная направленность деятельности. В подборе по слуху создается такая направленность, побуждающая творчески осмыслить и выполнить задание. Возникшие при восприятии звуковысотные представления реально воплощаются в звучании и не только закрепляют первоначальные восприятия, но и активизируют их и тем создают предпосылки к дальнейшему совершенствованию деятельности. Таким образом, правильно построенная учебная работа по подбору по слуху обязательно ведет к развитию слуховых представлений и, как следствие, внутреннего слуха.

Представления – образы объективной действительности. В процессе индивидуального развития они формируются как все более и более обобщаемые знания о предметах. Наглядный, чувственно-образный характер представлений, благодаря знаниям о предмете, приобретает свойство обобщенности и произвольности. Эта специфическая особенность механизмов представлений обуславливает и отбор методических приемов при подборе по слуху (применение анализа мелодического движения, структуры и т. п.). Теоретические знания в форме усвоенных понятий не только не ослабляют и не тормозят образование чувственных, единичных представлений, но, напротив, являются главным условием их конкретности, целостности и устойчивости.

Говоря о художественной стороне исполнения, в работе с учеником важно учитывать индивидуальные особенности музыкального мышления. Нельзя забывать, что каждому человеку свойственно свое видение окружающей действительности, свое собственное восприятие. Работа над характером звучания как отдельных элементов музыки, так и всего произведения в целом, необходимо подбирать именно те способы или методы, которые наиболее подходят к данному отрывку или произведению, учитывая его характерные особенности. Например, в танцевальном жанре (полька, мазурка, вальс и др.) мы используем различные художественные образы-представления, связанные с движением танца: скачки, плавное раскачивание, скользящие движения и т. д. Для каждого исполнителя существует свой круг художественных образов, свойственных именно только ему. Если при работе над произведением предлагаемые преподавателем варианты ассоциаций, используемые для достижения правильного штриха, манеры исполнения, характера звучания, не подходят учащемуся, не являются для него достаточно яркими и убедительными, необходимо «выращивать» в поиске его собственные представления, модели или образы, к которым в дальнейшем он будет неоднократно обращаться, и это войдет в привычку. Это все должно осуществляться на чувственном уровне, откладываясь в подсознании. Пропуская такие образы сквозь призму собственных ощущений, учащийся начинает привыкать мыслить именно в таком направлении, а механическое заучивание останется далеко позади.

Эффективность применения описанной в статье методики была подтверждена в практической деятельности. На протяжении нескольких лет проводилась исследовательская практическая работа со студентами вузов и колледжей с разной степенью подготовки, осуществлялись наблюдения за процессом усвоения музыкального материала, а также оценка результатов, полученных в итоге. Данные способы работы над формированием и развитием навыков музыканта-исполнителя с использованием ассоциаций рассматриваются как наиболее продуктивное средство в развитии интеллекта, образного мышления, которое способствует осмыслению и запоминанию информации при уменьшении затрат времени и сил.

На основе анализа психолого-педагогических исследований и практического опыта были сделаны следующие выводы:

– Полноценное восприятие музыки требует активизации слуховой, логической, ассоциативной и двигательной памяти.

– Процесс восприятия основывается на образном мышлении.

– Взаимосвязь различных типов восприятия (визуального, аудиального, речевого, кинестетического) стимулирует работу воображения.

– Восприятие (слушание) музыки развивает навык построения ассоциативных последовательностей.

Таким образом, для максимальной эффективности работы с учащимися требуется акцентировать внимание:

– на совершенствование музыкально-теоретических знаний, умений и навыков;

– развитие индивидуального образного мышления;

– умение переключать внимание от целого к частному и наоборот;

– развитие способности педагога создать у учащихся собственные ассоциативные модели в изучении материала;

– систематичность в использовании приемов, активизирующих мыслительную деятельность (анализ, осмысление, воображение) учащихся;

– индивидуальные способности и уровень развития учащихся.

Использование ассоциативного подхода в работе над произведением дает свободу творческому мышлению, развивает творческие способности, раскрепощает исполнителя, освобождая его от технических затруднений.

Ссылки:

1. Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959.
2. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В.Л. Михелис ; ред., примеч. и вступ. ст. Г.М. Когана. М., 1966. 220 с.
3. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Репринтное воспроизведение издания 1912 г. М., 1996.
4. Немов Р.С. Психология : в 3 кн. Кн. 2. Психология образования. М., 1995.
5. Николаев А.А., Гинзбург Г.Р. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М., 1968. С. 179.
6. Белова Н.А. Ассоциативные связи музыки и слова в активизации музыкально-творческого мышления учащихся ДМШ // Искусство и образование. 2009. № 4. С. 82–85.
7. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника : учеб. пособие. М., 1999.
8. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983. 262 с.
9. Adorno T.W. Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour // *The Musical Quarterly*. 1994. Vol. 78, no. 2. P. 325–377.
10. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование. М., 1990.
11. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
12. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М., 1969.
13. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 2003. 384 с.

References:

Adorno, TW 1994, 'Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour', *The Musical Quarterly*, vol. 78, no. 2, pp. 325–377. <https://doi.org/10.1093/mq/78.2.325>.

Asafyev, BV 1971, *Music as a process*, Moscow, (in Russian).

Belova, NA 2009, 'Associative relations between music and words while activating musical and creative thinking of music school students', *Iskusstvo i obrazovaniye*, no. 4, pp. 82-85, (in Russian).

Busoni, F 1996, *Sketch of a new aesthetic of music: reprinted from the edition of 1912*, Moscow, (in Russian).

Feinberg, SE 1969, *The art of piano playing*, 2nd ed., Moscow, (in Russian).

List, F 1959, *Selected articles*, Moscow, (in Russian).

Malinkovskaya, AV 1990, *Intonation of piano performance*, Moscow, (in Russian).

Martinsen, KA, Mikhelis, VL (transl.) & Kogan, GM (ed.) 1966, *Personal piano technique based on the sound-generated will*, Moscow, 220 p., (in Russian).

Milshtein, Ya 1983, *Theoretical and historical issues of performance*, Moscow, 262 p., (in Russian).

Nemov, RS 1995, *Psychology*, in 3 books, book 2, Moscow, (in Russian).

Nikolaev, AA & Ginzburg, GR 1968, *The issues of piano performance*, iss. 2, Moscow, p. 179, (in Russian).

Teplov, BM 2003, *Psychology of musical abilities*, Moscow, 384 p., (in Russian).

Tsy-pin, GM 1999, *Artist and technique*, study guide, Moscow, (in Russian).