

Лизанец Ирина Александровна

концертмейстер кафедры пения
и хорового дирижирования
Московского городского
педагогического университета
тел.: (495) 389-51-10

ВЛИЯНИЕ КОМПОНЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ РЕЧЬ СТУДЕНТА НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Аннотация:

В статье представлены компоненты музыкально-исполнительского мышления, их место и роль в творческом понимании музыки. Рассматривается, каким образом педагогически ориентированное развитие компонентов музыкально-исполнительского мышления в процессе обучения музыке на уроках фортепиано влияют на совершенство и подлинность музыкальной речи.

Ключевые слова:

музыкальное мышление, музыкальная речь, компоненты музыкального мышления, музыкально-исполнительское развитие, музыкальный ритм, музыкальный слух, музыкально-исполнительская педагогика, творческое понимание музыки.

Lizanets Irina Alexandrovna

Concertmaster of the Singing
and Choral Conducting Department,
The Moscow City Teachers'
Training University
tel.: (495) 389-51-10

INFLUENCE OF MUSICAL- PERFORMING THINKING COMPONENTS ON STUDENT'S MUSICAL SPEECH AT THE PIANO LESSONS

The summary:

The present article describes components of musical-performing thinking, its place and role in creative comprehension of music. The article considers how the pedagogically oriented development of musical-performing thinking components during the educative process at the piano-lessons influence the perfection and authenticity of musical speech.

Keywords:

musical thinking, musical speech, components of musical thinking, musical-performing development, musical rhythm, tuneful ear, musical-performing education, creative comprehension of music.

Будучи сложным социально-историческим феноменом, мышление изучается многими науками: философией, психологией, логикой, эстетикой, науковедением, языкознанием. В зависимости от содержания и характера задач, на решение которых направлено мышление, выделяют его различные виды. В последнее время повышенный интерес философов, эстетиков, музыковедов, педагогов вызывают проблемы формирования музыкального мышления. «Музыка есть особый род интеллектуальной деятельности, в чем-то очень близкий мышлению, и наряду, с этим протекающий в иных формах и по другим законам», – пишет Н.И. Воронина.

Развитие музыкального мышления, музыкальной фантазии учащегося обращено к основным и решающим факторам музыкально-исполнительского развития. Музыкально-исполнительская педагогика в основу работы кладет развитие творческого понимания учащимся музыки как одного из значительных компонентов музыкального мышления и влияющего на конечный итог совместной работы педагога и ученика – приобретение музыкального опыта, навыков самостоятельности при разучивании нотного текста и само осознание музыкального произведения.

Прежде всего определимся с понятием компонентов музыкально-исполнительского мышления, к которым относятся: музыкальный ритм; музыкальный слух; слуховая память; навыки чтения нотного текста; творческое понимание музыки.

На связь мышления и речи свое внимание обращают психологи и философы. Так, Г. Гегель указывал, что то, что нельзя выразить словами, также и мыслится смутно, несовершенно. Советский философ, педагог и психолог П.П. Блонский говорит о неотделимости мышления от речи, и в этом может убедиться каждый на собственном опыте, пытаясь хоть какое-то время думать без помощи слов. Каждая наша мысль побуждает нас либо к высказыванию вслух, либо к внутреннему рассуждению (внутренняя речь), либо к действию (речь-действие). Насколько ясной и четкой будет мысль, настолько и вразумительным будет высказывание или действие. Также внимания заслуживает утверждение Эссена, что бывает речь без мышления, то есть бред, когда люди «говорят, не думая». Любой из нас может говорить на иностранном языке выученные наизусть стихи, притом совершенно непонятные для него. Любая речь, к сожалению, может существовать без мышления: говорить далеко не всегда значит думать. Таким образом, основная задача, в частности, педагога-музыканта – избавить ученика от «неосознанного исполнения» произведений музыкального искусства.

Музыкальная речь является нитью, связывающей исполнителя и слушателя, проводником, по которому передаются настроение, эмоции, мысли и переживания композитора и интерпретатора. Только определенный характер музыкальной речи раскрывает нам истинное отношение исполнителя к сочинению. Музыкальная речь – это родная речь, но только разговор происходит «музыкальными образами».

Рассмотрим, как каждый из компонентов музыкально-исполнительского мышления влияет на музыкальную речь.

Поскольку музыка – искусство, развертывающееся во времени, временные моменты в музыке имеют огромное значение. Одним только настукиванием ритма можно узнать знакомую мелодию, и при отсутствии ее ритмической организации она же останется не узнаваемой. Под чувством ритма в широком смысле понимается способность воспринимать, воспроизводить и создавать ритм. Ритм сам по себе заложен как в природе (капли дождя, биение сердца), так и в повседневной жизни (тиканье часов), но это еще не есть музыкальный ритм. Двигательный ритм человеку дан еще с младенчества, что служит отправной точкой для развития чувства музыкального ритма. Но есть понятие исполнительского ритма, который неразрывно связан со звучанием и только в тесной связи со звуком ритм получает смысл. В процессе постижения исполнительского музыкального ритма студент приближается к более глубокому, осознанному, совершенному, взрослому пониманию музыкального творчества.

Так как ритм – один из самых ярких средств музыкальной выразительности, он должен «оживлять» исполнение, а это достигается двумя моментами: равномерной пульсацией и одновременной борьбой сильной, относительно сильной и слабой долей, чтобы нарушать эту пульсацию. Таким образом, когда симметрия метра соблюдается не механически четко, музыкальному произведению придается некая выразительность, обаятельность, художественный образ произведения «оживляется». Гибкий ритм позволяет показать «дыхание» фраз, рельефнее определить кульминацию. Однако, если нарушение ритма чрезмерно, музыкальная ткань сочинения распадается, и исполнение становится малоинтересным, дилетантским и неубедительным.

Обучить учащегося гибкому ритму очень трудно. Для этого необходим слушательский музыкальный опыт, определенные слуховые впечатления, эмоциональный показ педагога. Зачастую непонимание смысла и содержания произведения влечет за собой неверную интерпретацию ритма. Умение свободно и пластично пользоваться ритмом дает студенту возможность расширить свой репертуар до сложных, объемных, интересных произведений, научиться стилистическому *rubato*, что очень важно для распознавания стиля композитора, поскольку золотой репертуар пианиста охватывает сочинения периода почти пять веков.

Значение развития *музыкального слуха* на занятиях фортепиано очень велико, так как способствует слуховому запоминанию и воспроизведению музыкальных мыслей, дает возможность анализировать по высоте музыкальные комплексы – мелодии и гармонии. Музыкальный звуковысотный слух – это целостное понятие, которое включает в себя мелодический, гармонический и полифонический слух.

Мелодический слух позволяет запоминать и воспроизводить *мелодию* по слуху. Сложнее дело обстоит с *гармоническим слухом*. В раннем возрасте обучающиеся не придают значения сопровождающей мелодию стороне – гармонии. Для них важна сама мелодия. В педагогической музыкальной практике можно встретить «самопроизвольное» развитие чувства гармонии, но это скорее указывает на музыкальную одаренность студента, а «сама по себе» гармония вряд ли будет развиваться. В старшем возрасте, естественно, с расширением и усложнением репертуара значение *гармонического слуха* возрастает. Разрастается фортепианная фактура, усложняется гармоническое сопровождение, накапливается слушательский музыкальный опыт студента. Чем разнообразнее и насыщеннее гармония, тем красноречивее музыкальная ткань.

Для воспроизведения музыкальной речи (ткани) обладание абсолютным или относительным слухом не имеет значительной роли – музыкальный слух подразделяется на абсолютный и относительный, так как конечной целью исполнения музыкального произведения является убедительное выражение и постижение художественного образа, а не угадывание звуковысотности мелодии и гармонии, что позволяет сделать абсолютный слух. Он полезный и иногда удобный, но не необходимый дар природы. А вот развитие внутреннего слуха просто необходимо. Внутренний слух или слуховое представление – это основа музыкального исполнения. Если учащийся без труда способен слышать художественный образ произведения (читая нотный текст без звукового оформления или по памяти), а не просто мелодико-гармоническую и ритмическую структуру, его музыкальная речь в будущем будет исполнительски и творчески внятной и стилистически узнаваемой. При чтении нотного текста, еще до звукоизвлечения, через исполнителя проходит ряд психических процессов, включающих в себя ряд образов – зрительный, звуковой, моторный. Музыкант смотрит в ноты – внутри себя представляет,

как этот текст может прозвучать – вызывает моторные действия – слушает результат и контролирует его. Очень важно, чтобы знакомство с произведением начиналось со звукового представления. Пианист, не обладающий внутренним слухом, начнет свое знакомство с моторного представления, даже не задумываясь, о чем пойдет речь в произведении, тем самым выдаст свое дилетантское отношение к творческому исполнению. Осмысленная зрелая игра учащегося ставит его на высшую творческую ступень. Поэтому одна из неуклонных задач педагога-пианиста на каждом этапе обучения – стимулировать развитие внутреннего слуха. И, конечно, высшей формой воспроизведения по слуховому представлению является выучивание незнакомого произведения, читая нотный текст без инструмента, благодаря возникшему внутреннему представлению.

Особая роль во всей музыкальной деятельности отводится *музыкальному слуху*, так как слух является главной составляющей музыканта. Именно слуховые умения и навыки слухового анализа обеспечивают творческий потенциал музыканта. Свои слуховые навыки музыкант использует как при чтении с листа, так и в более сложной работе – сочинительстве, импровизации и исполнении. При выучивании музыкального произведения наизусть исполнитель пользуется тремя аспектами слуховой памяти – моторным, зрительным и, более сложным, интеллектуальным. *Моторный аспект* позволяет мышечно запомнить произведение. *Зрительный аспект* дает возможность еще при взгляде на нотный текст уже узнавать стиль, жанр, характер сочинения и эпоху композитора. А *интеллектуальный аспект* соединяет в себе вышеперечисленные аспекты, так как позволяет найти ключ к разгадке стиля того или иного композитора. Например, если изучать и исполнять произведения немецкого классицизма, рука (мышечное ощущение) привыкает играть строго, сдержанно, внутренне эмоционально собранной кистью по сравнению с полными глубокого лиризма сочинениями Шопена, где есть место и мягкой кантилене и блестящему вальсу, и интимной лирике. И благодаря зрительному аспекту можно сказать, какой эпохе принадлежит данное произведение. Таким образом, мы «набиваем» руку и глаз, осваиваем музыкальный опыт, подбираем ключ к разгадке музыкальных тайн.

Умение быстро и грамотно читать нотный текст дает возможность схватывать всю нотную картину целиком, а не выискивать и отсчитывать линейки и таким образом сокращать время и силы на выучивание текста наизусть. Задача педагога – регулярно обогащать и приумножать знание и понимание знаков и обозначений нотного текста, из которых в дальнейшем следует точное и грамотное воспроизведение музыкального смысла сочинения. Как показывает педагогическая практика, плохая читка с листа сильно затрудняет работу над произведением, затягивает период его разбора, в процессе которого у учащегося теряется интерес к произведению, сужается музыкальный кругозор и значительно ухудшается исполнительское мастерство.

Чтение нот происходит с двух позиций: с позиции разбора текста и с позиции чтения с листа.

Разбор текста подразумевает более длительный процесс его изучения, с возможными остановками с целью тщательного просмотра нотного текста. *Разбор текста* означает более профессиональный подход к произведению, из которого впоследствии вытекает профессиональное исполнение. В момент самого разбора музыкальный характер не сохраняется, а откладывается на определенный срок до его выучивания.

Совсем иначе происходит с *чтением с листа*, где важнейшим аспектом является сохранение характера музыкального произведения, его темпа, хотя и допускаются потери музыкальной фактуры в угоду созданию художественного образа.

Влияние этих двух позиций на музыкальную речь можно рассмотреть двусторонне. С одной стороны, благодаря тщательному разбору текста музыкальная речь приобретает в будущем вразумительность, профессионализм, убедительность, настоящее качество исполнения, осмысленность образа, только результат этот несколько отдален. С другой стороны, через чтение с листа (естественно, при условии хорошей читки) музыкальная речь одновременно становится доступной, узнаваемой по стилю и характеру произведения. Таким образом, оба эти подхода к чтению нотного текста нуждаются на уроках фортепиано в систематической тренировке для достижения конечного результата – нахождение контакта слушателя и исполнителя через характерную музыкальную речь.

Нельзя не коснуться когнитивного аспекта рассматриваемой проблемы – понимания музыки, которое несет в себе результат развития музыкальных способностей, таких как ритм, слух, музыкальная память, так как они помогают глубже прочувствовать смысл музыкального произведения. И чем ярче эти способности выражены, тем интереснее, красочнее и совершеннее будет исполнено произведение. Говоря о понимании музыки, чаще всего мы представляем себе работу со студентами. Но ведь если для обучающегося на начальном этапе обучения еще не определили значение содержания музыки, музыкальных эмоций, вряд ли в будущем он станет глубоким музыкантом. Даже если он крепко подготовлен технически, выразить музыкальную

мысль в музыке без предварительных тематических занятий по поиску характерного образа будет сложно. Как часто мы наблюдаем на уроках музыки, когда педагог при разборе нового сочинения пытается объяснить, описать музыку словами, думая, что помогает ему. На самом деле он не дает ему самостоятельно внутренне прочувствовать эмоциональное содержание музыки, а подменяет его на конкретную, ограниченную ассоциацию.

Наконец, творческое понимание музыки является результатом непосредственного эмоционального восприятия произведения и осознания его как в целом, так и в деталях. Развитие понимания музыки на протяжении всего обучения идет шаг за шагом, не прерываясь, учитывая жизненный опыт учащегося. Умение распознать в деталях целое – музыкальную речь – доступно далеко не каждому музыканту. Качество музыкальной речи исполнителя напрямую зависит от воспитания творческого понимания музыки: за попытки компенсировать непонимание музыки, исполнитель часто наделяет ее ложной выразительностью, придавая те оттенки музыкальной речи, которые неуместны в данном произведении или не свойственны данному композитору.

Сложная творческая работа исполнителя заключается в первую очередь в понимании. По словам Ф. Бузони, это почти сверхчеловеческая задача, откинуть собственные чувства, чтобы перевоплотиться в чувства самых разных индивидуальностей и отсюда изучать их творения: значит, понять их.

Итак, целенаправленное, непрерывное развитие компонентов музыкально-исполнительского мышления на каждом этапе обучения позволяет овладеть исключительностью, совершенством, убедительностью и подлинностью музыкальной речи исполнителя, умеющего распознать в недрах нотного текста музыкального произведения желания, стремления и переживания композитора.