

Министерство культуры Российской Федерации

федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И.Глинки»  
Кафедра музыкального образования и просвещения

## **ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ К КОНЦЕРТНОМУ ИСПОЛНЕНИЮ**

Выпускная квалификационная работа

Исполнитель: студент IV курса ФФ

Казанцев Т. Д. \_\_\_\_\_

Научный руководитель, профессор:

Бажанов Н.С. \_\_\_\_\_

Научный консультант: канд. иск. доцент

Робустова Л.П. \_\_\_\_\_

Допущено к защите " \_\_\_\_ " \_\_\_\_\_ 2016г.

Зав. кафедрой музыкального образования и  
просвещения, канд. иск., доцент

Робустова Л.П. \_\_\_\_\_

Новосибирск, 2017

## Содержание

Глава 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЙ.....	12
1.1 Концертное исполнение: общая характеристика.....	12
1.2 Процесс выступления изнутри:.....	16
1.2.1 Фазы исполнения.....	16
1.2.2 Исполнение.....	18
1.2.3 Моделирование.....	24
1.2.4 Контроль, коррекция.....	28
1.3 Самостоятельная подготовка.....	30
1.4 Навыки и методы.....	32
1.5 Музыкальный язык.....	34
1.5.1 Общие положения о музыкальном языке.....	34
1.5.2 Система музыкального языка.....	38
1.5.3 Этапы освоения музыкального языка.....	42
1.6 Условия, необходимые для становления музыканта.....	46
Глава 2. СТРУКТУРА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА К КОНЦЕРТНОМУ ИСПОЛНЕНИЮ .....	50
2.1 Профессиональные качества музыканта-исполнителя.....	50
2.2 Этапы работы над произведением.....	56
2.2.1 Чтение с листа.....	56
2.2.2 Построение концепции .....	56
2.2.2.1 Разбор .....	56
2.2.2.2 Определение типа формы.....	58
2.2.2.3 Установка точных темпов и их соотношений.....	60
2.2.2.4 Установка аппликатуры.....	64
2.2.2.5 Творческая педализация.....	70
2.2.2.6 Фразировка и микродинамика.....	72
2.2.2.7 Формирование концепции произведения.....	74
2.2.3 Техническая реализация.....	78
2.2.4 Контроль.....	90
2.2.5 Коррекция.....	94
2.2.6 Артистизм, или подготовка актерской партитуры.....	96
2.3. Подготовка к концертному выступлению .....	98
2.3.1.Различие ансамблевого и сольного выступления.....	98

2.3.2. Подготовка к игре на публику.....	98
2.4 Сценическая жизнь произведения.....	100
Глава 3. ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ.....	104
3.1 Репертуарная политика.....	104
3.2 Воспитание ответственности за применение сформированных навыков.....	108
3.3 Общие методы выработки навыков.....	110
3.4 Специфические методы .....	114
3.4.1 Общие положения.....	114
3.4.2 Чтение с листа.....	114
3.4.3 Приспособление к инструменту.....	124
3.4.5 Работа с акустикой помещения.....	126
Заключение.....	130
Список использованной литературы.....	132

## **Введение**

### **Актуальность.**

Музыкант-исполнитель – одна из немногих сфер деятельности человека, требующая крайне длительного процесса обучения. Большинство исполнителей приходят в класс педагога по своему инструменту в 5 лет, и выпускаются из ВУЗа в 25. Несмотря на необходимость столь длительного учебного процесса, его продолжительность является серьезным фактором риска: человек, еженедельно из года в год получающий рекомендации и указания преподавателя, не несущий полной ответственности за свою профессиональную деятельность, на пороге выпуска из ВУЗа может столкнуться со своей несостоятельностью как сольного исполнителя. Одним может не хватать навыков организации рабочего процесса, другим – навыков технического освоения материала, третьим – навыков самоконтроля, четвертые не в состоянии продвинуться в интерпретаторской работе дальше определенного предела (выучивания звуковысотности и ритма, например).

Спустя 20 лет, выпускник встает перед выбором: уйти ли из профессии вообще, или заняться исключительно педагогической деятельностью в ДМШ

или ДШИ, транслируя детям тот же самый процесс, в котором он до этого был ведомым.

Идентификация навыков, необходимых для активной творческой деятельности исполнителя, а также описание методов и условий их формирования у обучающегося поможет застраховаться от совершения личных онтологических и педагогических ошибок, приводящих к вышеописанной проблеме.

**Цель исследования:**

Основных целей две. Первая: систематизировать знания в педагогике, психологии и методике игры на фортепиано, с тем, чтобы выявить отличительные особенности личности музыканта-исполнителя.

Вторая: определить условия и методы, способствующие формированию навыков самостоятельной работы музыканта к концертному выступлению.

**Объект исследования:** навыки, необходимые для самостоятельной работы музыканта при подготовке к концертному выступлению.

**Предмет исследования:** методы, наиболее успешно формирующие навыки самостоятельной работы музыканта.

**Гипотеза исследования:** мы исходили из предположения, что развитие навыков самостоятельной работы за инструментом при подготовке к концертному выступлению будет более эффективным, если:

- музыкант-исполнитель будет владеть музыкальным языком;
- будет технически оснащен;
- будет психологически подготовлен;
- культурный и интеллектуальный уровень музыканта достаточно высок.

**Задачи исследования:**

- проанализировать научно-методическую, психолого-педагогическую и специальную литературу по проблеме исследования;
- изучить психологические особенности исполнительского процесса музыканта-инструменталиста.

- выявить условия, способствующие формированию навыков самостоятельной работы музыканта.
- систематизировать методы по формированию навыков самостоятельной работы музыканта.
- определить наиболее эффективные методы для самостоятельной работы при подготовке к концертному выступлению.
- разработать рекомендации для педагогов и родителей.

**Методы исследования:**

- анализ научно-методической литературы по проблеме;
- эксперимент;
- беседа;
- наблюдение;
- анализ полученных данных.

**Теоретическая значимость:** в данной работе проанализирован и обобщен теоретический материал по формированию навыков самостоятельной работы музыкантов-исполнителей при подготовке к концертному исполнению. Проанализированы различные направления педагогической работы преподавателя-инструменталиста, выявлены условия, наиболее благоприятно способствующие формированию навыков самостоятельной работы учащихся за инструментом.

**Практическая значимость:**

в работе предложены рекомендации для педагогов и родителей.

материалы выпускной квалификационной работы могут быть использованы преподавателями ДМШ и ДШИ в классе специальности.

**Новизна исследования:**

Определены условия успешного формирования навыков самостоятельной работы учащегося-музыканта.

Разработаны рекомендации для педагогов и родителей, учтен комплексный подход к изучению музыкального языка как средства когнитивного развития и взаимодействия.

**База исследования:** Детская Вокально-Хореографическая студия «Чародеи» (уроки фортепиано с учащимися студии), Музыкальный колледж НГК им. М. Глинки (анализ профессионального роста студентов колледжа в период 2001-2017 гг.)

**Структура исследования:** работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы.

## **Глава 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЙ**

### **1.1 Концертное исполнение: общая характеристика**

**Концертное выступление** - квинтэссенция работы музыканта-исполнителя, ярчайший акт творчества и результат продолжительной и планомерной подготовки. Кроме того, концерт является и замечательным диагностическим тестом, выявляющим сильные и слабые стороны исполнителя, раскрывая его личность и психологический портрет, равно как и обнажая технические навыки, достоинства и недостатки.

Так же практикующие музыканты могут заметить огромную пропасть между сольным исполнением на публику и выступлением в составе ансамбля и, тем более, оркестра. Как правило, сольное выступление требует куда большей эмоциональной нагрузки, связанно с большей степенью волнения и ответственности.

Часто при игре в ансамбле музыканты чувствуют себя более комфортно, нежели при сольном исполнении. Почему так происходит? Во-первых, несомненно, есть психологическая поддержка партнеров по выступлению. Есть надежда, что в случае неудачи партнеры позволят не уронить лицо перед публикой, и закончить исполнение.



Однако, помимо очевидных факторов есть еще и различие в подготовке непосредственно модели. Чем больше исполнителей вовлечено в процесс, тем меньше участие личности каждого исполнителя в построенной модели, тем меньше личная ответственность перед собой и публикой. К тому же, есть еще один немаловажный фактор стабильности: игра на публику

Чем же концертное исполнение произведения или программы отличается от домашнего музицирования или исполнения в классе? Самым распространенным ответом, конечно, будет - волнение или стресс. Но это лишь симптом, за которым кроется бесчисленное множество проблем и процессов, как психологических, так и методологических.

Организм испытывает стресс в угрожающих ему ситуациях. Для того, чтобы сдержать или вовсе избавиться от стресса в сценической ситуации, необходимо локализовать и разрешить проблемы, к нему приводящие.

Что же может спровоцировать страх потери самоуважения и профессионального провала?

Концертное исполнение подразумевает выступление на публике. Неудачное концертное выступление может привести к потере интереса публики, или потере работы, следствием которой станет нехватка денег для обеспечения семьи, а так же потеря самоуважения.

Причиной неудачи может стать не только технические оплошности исполнителя, такие как грязная игра или выпадения текста. Современный исполнитель выходит на сцену к зрителю, который насытился записями великих исполнителей, и пришел на живой концерт в надежде услышать абсолютно неповторимое исполнение, не уступающее Рихтеру, Гульду, Амлену и другим всемирно известным музыкантам. Несоответствие современным стандартам качества исполнения, оригинальности, и в то же время точности интерпретации, артистического мастерства исполнителя и его умения работы с инструментами любого качества и размера, с залом (как с акустическим, так и с публикой) может привести к тому, что в следующий раз зал будет пуст.

*Из личной практики: На моей памяти был только один концерт, к которому публика не была готова в той или иной степени. Я отдыхал на острове Ольхон в Иркутской области, и директор местной музыкальной школы (одна аудитория, 2 рояля) разрешил мне заниматься в ней при условии, что я дам концерт. Стоит упомянуть так же, что Ольхон фактически оторван от мира, электроснабжение было перебито еще при советском союзе, а восстановлено менее 10 лет назад. Интернет до сих пор есть лишь у немногих, которые могут себе позволить платить зверские цены за спутниковую связь.*

Таким образом, концертное исполнение требует от исполнителя:

- безупречной технической подготовки
- кропотливой работы над интерпретацией и концепцией произведения
- навыков быстрого приспособления к инструменту.
- навыков использования акустики зала
- артистического мастерства

## **1.2 Процесс выступления изнутри:**

### **1.2.1 Фазы исполнения**

Можно описать через четыре фазы исполнения:

- подготовки, или «моделирования» исполняемого материала
- непосредственного исполнения
- контроля, восприятия исполненного материала
- коррекции построенной модели



Рисунок 1

Каждая из фаз затрагивает множество психологических процессов, и требует достаточно длительной и целенаправленной подготовки. Музыкант, не владеющий в полной мере одним из этих четырех аспектов, испытывает сильные трудности на всех стадиях работы с программой. Правильное и единовременное функционирование во время исполнения всех четырех фаз зависит от умения исполнителя разделять сознание на несколько я-образов: артиста (функция исполнения), зрителя (функция восприятия и контроля), режиссера или преподавателя (функции коррекции и моделирования).[1]<sup>1</sup>

### 1.2.2 Исполнение

**Фаза исполнения** в большей степени затрагивает такие психологические процессы как внимание, память, воля, эмоции, чувства, стресс.

В процессе исполнения перед артистом стоят как по большей части технические задачи — следование модели, преодоление координационных трудно-

---

1 Глава 2

стей, способность справиться с волнением, так и более творческие — так называемое со-творение произведения, эмоциональная свобода, погружение в образы произведения (многие исполнители это называют так же проживанием произведения).

Безусловно, исполнение требует длительной и планомерной подготовки, которая носит как общий характер (в основном для творческих аспектов), так и частный (устранение координационных и технических трудностей, создание модели произведения и т.п.)

Многократное исполнение произведения с начала до конца помогает решить часть общих проблем:

- добиться технической свободы в произведении, что, безусловно, помогает достичь и эмоциональной свободы;
- добиться снижения степени воздействия внешних раздражающих факторов, что уменьшает волнение во время исполнения и помогает сконцентрироваться на произведении и погрузиться в него.

Конечно, исполнительские проблемы невозможно решить, пользуясь исключительно многократным повторением. Эмоциональная свобода, к примеру, во многом зависит от работы, проведенной на стадии моделирования. По существу, эмоциональная свобода носит характер импровизации. Импровизация в чистом виде, будь это импровизация на уровне нотного текста, или на эмоциональном уровне, не может существовать в силу организации человеческого мышления — все новое, что создает человек, является своеобразной мозаикой из предшествующего опыта. Следовательно, даже самая искусная импровизация есть ни что иное, как мозаика из тщательно подготовленных и правильно соединенных фрагментов.

Если говорить об эмоциональной импровизации (или эмоциональной свободе), надо в первую очередь учитывать эмоциональный опыт — как и общий, накопленный за всю жизнь, так и опыт конкретного произведения.

В процессе подготовки к эмоциональной импровизации исполнитель как бы примеряет на каждый момент произведения фрагменты общего эмоционального опыта, тем самым, формируя базис для эмоциональной импровизации в рамках конкретного произведения.

Если формирование эмоционального опыта в рамках произведения в некоторой степени является технической задачей, то опыт, накопленный в течение жизни - багаж, который сопровождает каждого исполнителя на протяжении всего времени его творческой деятельности. Значимость эмоционального опыта проявляется в неисчислимом множестве аспектов. Некоторые аспекты актуальны на протяжении всей жизни (личный опыт, экстраполяция художественных и литературных образов на сознание человека, моделирование эмоций на основе опыта близких людей и т. п.). Другие же могут проявиться в локальных масштабах (например, в рамках работы над произведением при анализе мелодической линии, гармонии, формы, их соотношением с эпохой, стилем, общим представлением о композиторе, изучением жизни композитора именно в момент написания произведения).

**Степень погружения** в произведение во многом пересекается с достижением эмоциональной свободы, за исключением того, что она во многом зависит от технической и координационной свободы, от воли исполнителя, от тщательности построения модели произведения, от степени волнения.

Достаточно распространено мнение, что волнение, являясь дестабилизирующим фактором, носит исключительно негативный характер. Нам кажется, что это только часть его функции: безусловно, с одной стороны сильное волнение снижает роль многих очень важных психологических процессов, без которых исполнение очень страдает, с другой — в небольшом количестве волнение повышает уровень эмоций, чувств, что не может не сказываться на творческом аспекте исполнения, создавая ощущение сиюминутности со-творения произведения.

Не стоит упускать из виду и негативное влияние волнения; оно притупляет волю, снижая концентрацию и степень контроля. Отсюда возникает проблема степени участия волнения в процессе исполнения, которая периодически становится краеугольным камнем для многих, возможно, для всех исполнителей.

Также степень погружения, безусловно, зависит и от того, насколько ясно исполнитель представляет обстоятельства, в которых композитор сотворил произведение. Это представление, в основном, формируется в процессе изучения жизни композитора, хотя эта работа не покрывает полностью процесс поиска концепции произведения. Второй частью работы над концепцией является вчитывание в текст, в его гармоническое наполнение, анализ формы, фразировку, фактуру, динамику и т.п.

### **1.2.3 Моделирование**

Вся работа, описанная выше, не может быть выполнена без подготовки пространства для творчества — выучивания текста произведения, устранения технических трудностей, тщательного прочтения текста. Все это проводится на стадии построения модели произведения.

**Моделью** является готовый образ произведения, сформировавшийся в сознании исполнителя. Во время исполнения этот образ воспринимается с нескольких точек:

- общее представление (произведение представляется своеобразным монолитным образом, в котором видна форма, общее эмоциональное наполнение, концепция и т.п.);
- пройденная часть (та часть произведения, которая уже сыграна, она тоже воспринимается монолитно, но хранит в себе опыт логического движения, которое частично предопределяет дальнейший ход развития);
- настоящий момент (носит в себе по большей части технически-координационные задачи. Внимание в этой точке распространяется всего на

несколько тактов вперед, в которых планируется аппликатура, координационные модели и т.д.);

- предчувствование (точка, определяющая движение эмоциональной импровизации и дальнейшего развития произведения. С этой точки исполнитель как бы видит все возможные варианты развития, и делает выбор в пользу одного из них).

В виду необходимости одновременного взгляда на модель с такого количества ракурсов, процесс моделирования занимает большую часть времени работы над произведением. Основной стадией работы над моделью является построение **первичной модели**. В эту стадию входят такие аспекты, как выучивание текста, работа над технической частью, подготовка эмоциональной импровизации, построение концепции произведения и т.п. То есть, в процессе построения первичной модели исполнитель создает полную и максимально подробную модель произведения.

Таким образом, можно заключить, что основные психологические процессы, участвующие в фазе моделирования — это мышление и память. Так же имеет вес воля, т.к. процесс моделирования очень долг и без необходимой концентрации внимания, которая требует постоянной мотивации, исполнитель обойтись не может.

Остальные стадии моделирования отвечают за подготовку непосредственно к факту исполнения, за целостность восприятия произведения, за своеобразные зацепки — точки контроля, в которых концентрируется взгляд назад и производится планирование дальнейшего развития, за свободу владения материалом (обычно достигается многократным повторением произведения).

В процессе моделирования все аспекты настолько взаимосвязаны, что очень трудно определить, какой из них является первым: сразу же при выучивании нотного текста, динамики, фразировки и т.п. исполнитель сталкивается с техническими проблемами, которые решаются на основе построенной концеп-

ции, определяющей микродинамику, микрофразировку и т.п., построение которой невозможно без знания нотного текста.

#### 1.2.4 Контроль, коррекция

По большей части последовательность работы в процессе моделирования определяется в фазе **исполнения**: не смотря на то, что моделирование затрагивает сразу все аспекты работы с текстом, исполнитель все равно последователен в постановке задач. За связь фазы исполнения и моделирования отвечают фазы контроля и коррекции. По существу, контроль и коррекция составляют единую фазу, и разграничить их можно только по преобладающим в них психологическим процессам: в контроле очень важна роль восприятия, и чуть меньше — памяти; в коррекции основные участники — мышление и память.

В процессе контроля исполнитель должен объективно воспринять свое исполнение, сопоставить его с построенной моделью, после чего он переходит к этапу коррекции.

В процессе коррекции деятельность исполнителя направлена по двум направлениям:

- устранение препятствий к воспроизведению модели, возникших в процессе исполнения;
- выявление изъянов, и коррекция самой модели.

Если первое требует технической работы, сложность которой, в конечном счете, сводится к потраченному времени, то коррекция модели — процесс достаточно сложный и трудно поддается изучению. Во многом коррекция модели обязана интуиции исполнителя.



### 1.3 Самостоятельная подготовка

Самостоятельная работа по специальности - одно из ключевых звеньев в системе формирования музыканта. Самые перспективные и амбициозные творческие планы педагога, связанные с профессиональной карьерой воспитанника, едва ли смогут в полной мере воплотиться в жизнь, если изо дня в день, из урока в урок задания и рекомендации руководителя не найдут своего полного воплощения в практике повседневных занятий ученика.

Продуктивность повседневных занятий зависит от ряда факторов. Объединяясь в единое целое, они оказывают значительное, порой решающее влияние не только на результат работы, но, в конечном итоге, на творческую судьбу музыканта. К основным из этих факторов мы отнесём:

- музыкальный слух, музыкальное восприятие и область внутренних слуховых представлений
- способность к предельной сосредоточенности и самоотдаче в работе
- грамотную постановку и ясное понимание текущих и перспективных задач
- владение методикой занятий.

(А. В. Гвоздев)[2]

В ходе обучения преподаватель нередко навязывает свою точку зрения, в силу отсутствия у ученика нужного уровня владения музыкальным языком или его технической подготовки.

Опасностью данного подхода является установление прочных доминантных отношений между преподавателем и учеником, которые могут загубить личность подопечного. Для снижения риска такого доминирования при первых признаках овладения учеником той или иной техникой исполнения или разучивания текста - сначала предоставить ему выбор из нескольких моделей работы над фрагментом, а впоследствии - переноса данной части непосредственно на

самостоятельную ответственность. Корректировка преподавателем самостоятельно построенных моделей проводится уже с точки зрения концепции и обсуждении формы произведения.

Чем отличается работа с детьми дошкольного возраста и работа со студентами ВУЗа? Ничем. Независимо от возраста все психологические процессы остаются неизменными. Педагог должен постоянно держать концентрацию внимания, не допускать утомляемости ученика. Необходимо, насколько это возможно, отказываться от негативной оценки ученика, т.к. негативная оценка - один из самых главных факторов потери мотивации к работе. Первым словом после исполнения произведения на уроке должно быть "хорошо" или его синоним. Также как и последним. Такой подход к работе гарантирует стабильно-высокий интерес к процессу обучения и прогресс в формировании музыканта-исполнителя.

#### **1.4 Навыки и методы**

**Навык** — это действие, которое, благодаря многократному повторению, выполняется неосознанно, т.е. доведено до автоматизма. Выработка навыка — это процесс, который достигается путём выполнения упражнений (целенаправленных, специально организованных повторяющихся действий). Благодаря упражнениям способ действия совершенствуется и закрепляется. Показателями наличия навыка является то, что человек, начиная выполнять действие, не обдумывает заранее, как он будет его осуществлять, не выделяет из него отдельных частных операций. Благодаря формированию навыков действие выполняется быстро и точно, и можно сконцентрироваться на развитии и получении новых знаний, умений и новых навыков.

**Метод** (от др.-греч. μέθοδος — путь исследования *или* познания, от μετὰ + ὁδός «путь») — систематизированная совокупность шагов, действий, которые нацелены на решение определённой задачи или достижение определённой цели.

## 1.5 Музыкальный язык

### 1.5.1 Общие положения о музыкальном языке

Музыку нередко называют универсальным языком, на котором могут общаться люди любого возраста, класса, любых национальностей, сквозь время и пространство, так как музыка существует, главным образом, в эстетической сфере, а следовательно, доступна всем субъектам, способным переживать эстетический опыт. Исходя из этой формулировки (а часто она возникает в схожем виде) можно предположить, что музыка одинаково воспринимается и дешифруется всеми, не требуя отдельного и глубокого изучения этого языка. Справедливо встает вопрос: а так ли это на самом деле?

Если мы приравниваем музыку к универсальному языку, такому же, как математика, то стоит ожидать, что, как и математика, музыкальный язык требует планомерного изучения. Действительно, если дать определения хотя бы части понятий, использованных в изначальном утверждении, то проявится логическая ошибка, заключенная в нем.

Что такое язык?

**Язык** — это знаковая система. А раз мы имеем дело со знаками, то есть, с договоренностью внутри социальной группы, то конкретный язык может быть воспринят только в рамках этой группы. Безусловно, есть знаки, невероятно близкие к природе: например, слово «мама» имеет примерно одну форму и единый смысл в подавляющем большинстве языков на планете именно потому что это самое первое и простое созвучие, которое способен произвести на свет ребенок. Примерно такое же место в музыке разных народов мира занимает интонация плача, или мерное покачивание колыбельной. Но все равно знаки эти не передаются нам генетически, мы лишь способны их воспринять, осознать и изучить. [3]<sup>1</sup>

Более того, язык — это не просто сумма знаков, а их система, основанная на связях между этими знаками. Чем больше связей породил социум, тем более

---

1 Стр 137-184

сложный становится язык – и в своей конструкции, и во времени, необходимом для овладения им. Исходя из этого умозаключения, можно сказать, что музыкальный язык не столь универсален, и во всяком случае, не врожден. А если поставить западно-европейскую музыку австралийским аборигенам, обладающим собственной музыкальной культурой, смогут ли они ее идентифицировать в принципе как музыку? Или она будет восприниматься как неразборчивый шум? А если поменять ролями западно-европейскую и иную культуру? Большинство представителей западно-европейской культуры, услышав традиционную музыку народов востока смогут с уверенностью сказать, что это музыка, но сколько из них смогут в полной мере воспринять эстетическую палитру восточной музыки, не оперирующей такими понятиями как тональность, существующей вне классической гармонии?

Современная эстетика достаточно давно решает вопрос о местоположении музыкального произведения в мире. Проблема идентификации музыкального произведения как объекта заключается в том, что, в отличие от пространственных и пространственно-временных искусств, временные не имеют единого местоположения в реальном мире. Следовательно, встает вопрос об их объективности. В поисках объекта временного искусства философия даже родила на свет целую бытийную сферу под названием «интенциональность», формулируя интенциональный предмет как «предмет, конструируемый из сознания и средствами сознания, но как бы объективирующийся по отношению к последнему» (Э.Гуссерль).[4]<sup>1</sup>

Мы предлагаем провести мыслительный эксперимент: давайте представим, что есть библиотека с нотами великих произведений. Но все человечество, каким мы его знаем, исчезло. Появляется точно такой же, с точки зрения физиологии биологический вид, и находит эту библиотеку. Сможут ли они восстановить звучание этих произведений? А если смогут, будут ли они восприниматься также как и нами?

---

1 Стр 341

Боюсь, если на первый вопрос теоретически, при условии длительного процесса исследования, и наличия у потенциальных исследователей в распоряжении всех наших музыкальных инструментов мы можем ответить положительно, то на второй — однозначно отрицательно. Сознание у наших «двойников» будет крайне отличным от нашего.

Теперь, определив понятие музыкального языка, и дав теоретическое обоснование тому, что музыкальных языков в настоящее время на планете больше одного, мы можем взглянуть на принципы формирования их системы.

### **1.5.2 Система музыкального языка**

Допустим, человек впервые слышит созвучие А в связи с созвучием В, из чего делает индуктивный вывод о том, что созвучие А всегда связано с созвучием В. Но в следующий раз созвучие А употребляется в связи с созвучием, отличным от созвучия В. Этот факт приводит его к заключению, что созвучие А может быть использовано в связи с В, а может быть использовано вне этой связи, вероятность чего составит 50% (1 раз в связи, один вне нее). А если, в последствии созвучие А прозвучит еще 100 раз, в 60-ти из которых оно будет употребляться в связи с созвучием В? Соответственно, вероятность связи этих двух созвучий будет 60%.

В результате формирования системы музыкального языка в сознании личности возникает такое явление как инерция. Инерция — фаза сегмента восприятия музыкального языка возникающая в рамках фрагмента, состоящего из наиболее вероятных связей. Сегмент восприятия состоит из нарушения инерции с последующим ее восстановлением. Явлением нарушения инерции является фрагмент новизны, выступающий в роли блокады, соответственно активизирующий процессы перцепции и мышления. Точка перехода от фрагмента новизны к зоне инерции называется кульминацией восприятия. Восстановление инерции играет роль консумации, которая сопровождается получаемым опытом осозна-

ния (открытия) нового закона системы музыкального языка. Точка перехода от инерции к фрагменту новизны называется цезурой. Таким образом, цикл восприятия музыкального текста можно выразить следующим графиком:

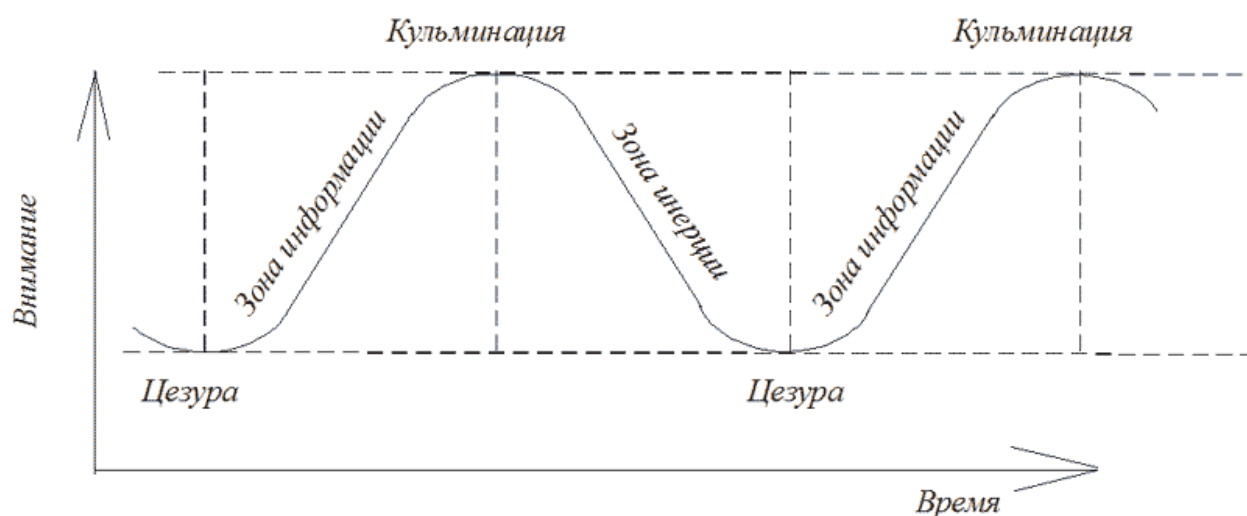


Рисунок 2

Следует отметить, что в рамках музыкального произведения существуют две системы восприятия музыкального языка: система надтекстовых связей (система музыкального языка, сформировавшаяся из всего полученного музыкального опыта) и система текстовых связей (система, характерная для частного явления — произведения, композитора, стиля и т.д.).

Для композитора, как для творца, характерно нарушение музыкальной инерции. Но его проявление как личности сопряжено с характерными только ему способами нарушения инерции, что, при опыте общения с его музыкой становится фактором инерции. Таким образом, нарушение инерции надтекстовых связей, в большинстве случаев предопределено инерцией текстовых связей, что позволяет слушателю находиться в постоянном напряжении внимания. Этот феномен можно выразить следующим графиком: [5]

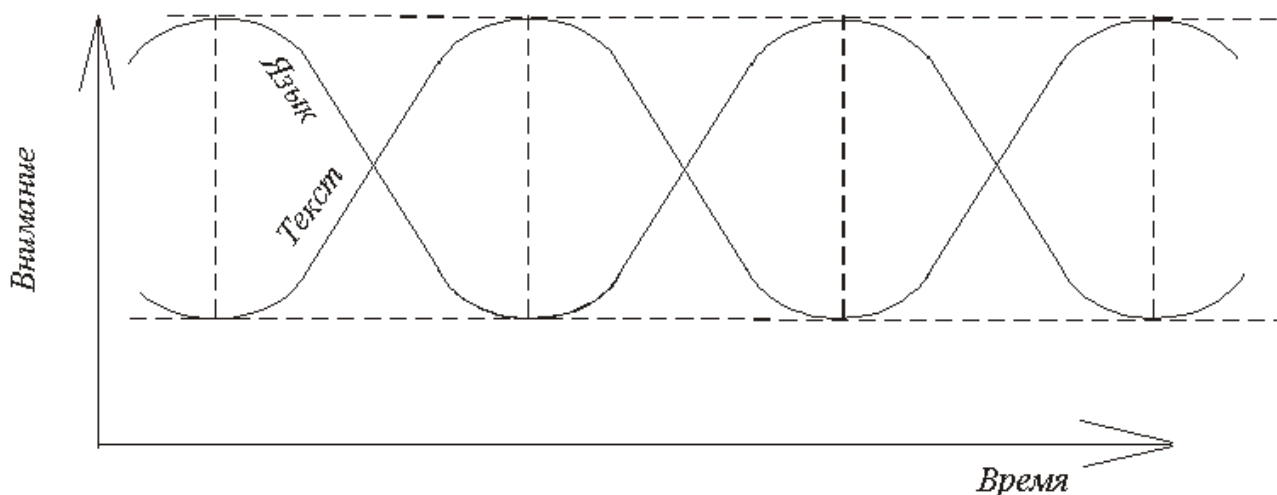


Рисунок 3

### 1.5.3 Этапы освоения музыкального языка

Мы предлагаем разделить освоение музыкального языка на три уровня по степени их вовлеченности. Границы между этими уровнями не жесткие, но они могут дать представление о понятийном аппарате учеников, находящихся на определенном этапе освоения музыкального языка, так же как и о способах их дальнейшего музыкального развития.

Первый, базовый уровень освоения, или контакта с музыкальным языком носит преимущественно физиологический характер. Он проявляется осознанием звуковысотности «выше-ниже», и характеризует степень активности участия в процессе музицирования как менее активную.

«Внимательный наблюдатель, имеющий склонность к «музыкальной антропологии», без труда заметит влияние профессиональных занятий, например, на флейте на мышление и характер музыканта. Желая проверить точность своих наблюдений можно порекомендовать просмотр фильма Ф. Феллини «Репетиция оркестра». (В.И.Кузин)

Второй уровень – условно-рефлекторный. При условно-рефлекторном восприятии зритель или читатель уподобляется героям произведения, само произведение уподобляется жизни, а его автор уподобляется, если и не Господу

Богу, то, по меньшей мере, демиургу. Посредством уподобления достигается *переживание*: человек воображает определенную *жизненную* ситуацию, представляет себя в ней и, как следствие, испытывает те или иные чувства.

Третий уровень — рефлексивный. Мы называем способ восприятия «рефлексивным» не только потому, что он по преимуществу является сознательным (понятие «рефлексия» часто употребляют в значении «размышление»). В отличие от двух описанных выше способов, в которых переживание возникает как результат прямого воздействия или прямого движения (от искусства к жизни), рефлексивное восприятие искусства является возвратным, отраженным (рефлексия как отражение, отскок). Сознание движется от произведения искусства к жизни, но затем обязательно возвращается к произведению. Причем, такое возвратно-поступательное движение может осуществляться многократно.

Основу рефлексивного восприятия образует процедура сравнения. Мы сравниваем изображение с изображаемым, и вследствие такого сравнения рождается художественное переживание. Необходимым условием для возникновения переживания оказывается тогда несовпадение изображения с изображаемым, наличие определенного «зазора» между ними. Из осознания, обнаружения этого зазора рождается художественное чувство. Таким образом, источником эстетического переживания становится и не сама реальность, и не ее изображение в искусстве, а пространство между ними.

Чувства, испытываемые человеком при рефлексивном восприятии, Ортега считает специфически художественными, а не житейскими. Они отсутствуют в обычной жизни. Такой вывод логически оправдан. Действительно, если переживание возникает в пространстве между двумя полюсами — между реальностью и искусством, — то отсутствие одного полюса (искусства) разрушает саму возможность этого переживания. [6]<sup>1</sup>

К сожалению, мы не можем дать универсальных методов обучения музыкальному языку, так как он изучается так же как и другие языки, исходя из predispositionности к определенным моделям усвоения языков у ученика. Более-

---

1 Стр 194-250



менее конкретно можно говорить только об условиях, в которых освоение музыкального языка будет проще и эффективнее.

### **1.6 Условия, необходимые для становления музыканта**

Чтобы вырастить хорошего музыканта-исполнителя, нужны определенные условия. Часть из них – социально-экономические, часть – духовно-нравственные.

К элементарным экономическим условиям нужно отнести:

- наличие инструмента, желательно хорошего качества;
- наличие помещения, в котором можно заниматься несколько часов в день, не беспокоя свое окружение и не отвлекаясь самому;
- наличие нот;
- финансы на репетиторов (у родителей юных музыкантов) и финансы взрослым исполнителям, чтобы они реально могли посвящать несколько часов в день работе за инструментом, а не приработкам на многочисленных непрофильных работах;
- финансы на участие в профессиональных конкурсах (оплата взноса за участие, проживание, питание, предварительную профессиональную видеозапись, транспортные расходы и т.п.).

К социально-культурным условиям нужно отнести статус семьи, в которой родился и вырос музыкант. Чем культурнее, образованнее, интеллигентнее семья, тем перспективнее становление юного музыканта при прочих равных условиях. В семьях с низким культурным уровнем дети с трудом дорастают до определенных тем и решения специфических проблем, в то же время демонстрируя скудный словарный запас и багаж впечатлений, а так же отсутствие элементарных норм поведения. Это не значит, что таких детей не надо обучать музыке! Напротив, музыка – это тот шанс, который поможет ребенку прикос-

нуться к другому миру, увидеть и почувствовать нечто большее, чем то, что он видит дома. Просто профессиональное будущее детей из таких семей весьма сомнительно. Замечено, что эти дети, как правило, обладают худшей памятью, концентрацией внимания, навыками самоорганизации, мотивацией к обучению, чем дети, в семьях которых с рождения создавалась развивающая среда, а родители были не только озабочены, чем накормить ребенка.

Следующее важное условие становление музыканта – овладение профессией в самом широком смысле слова. Хороший пианист должен знать историю музыки, сольфеджио, гармонию, полифонию, анализ форм как теоретик, мыслить как дирижер и как композитор, интонировать как вокалист или скрипач и быть неутомимым за роялем как спортсмен на тренировках. Должен уметь синтезировать в себе все знания отдельных музыкальных дисциплин для рождения своего личностного «я-музыканта».

Следующим важнейшим, определяющим всю дальнейшую судьбу музыканта условием является встреча со *своим* Учителем. Только работа в творческом тандеме, взаимоуважение и любовь способны сформировать личность музыканта с богатым внутренним миром и желанием творить. Не каждый учитель воспитал великого музыканта, но у каждого великого музыканта был великий учитель. Вернее, учителя.

## **Глава 2. СТРУКТУРА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА К КОНЦЕРТНОМУ ИСПОЛНЕНИЮ**

### **2.1 Профессиональные качества музыканта-исполнителя**

Говоря о развитии любого человека, музыкальном ли, общем ли, мы так или иначе приходим к такому явлению как система. Система образования, методика преподавания, как система методов формирования навыков, развития задатков и способностей, организации рабочего процесса **большинства** людей. Но ведь концертные исполнители — далеко не большинство. Даже если не ограничиваться узким кругом артистов «первого эшелона» мировой музыкальной культуры, а брать в расчет также всех исполнителей, имеющих свою аудиторию и постоянную концертную практику.

Является ли их успешное формирование результатом системы обучения, или надо «врезаться в пустыню на скорости 273 км\ч», чтобы стать Экзюпери от музыки? Можем ли мы полагаться на систему в таком сложном вопросе как формирование личности, Личности с большой буквы? Или можем ли мы считать системой столкновение наших подопечных с обстоятельствами непреодолимой силы в попытке вырастить из них Музыканта-исполнителя? Феномен таких педагогов как А.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, З.Брон, М.Лебензон и прочих

подсказывает, что какая-то система должна быть, но попытки теоретизировать ее, уложив в рамки печатного текста, не приводят к вожделенному результату.

«Прочитав до сих пор эту главу, читатель, пожалуй, скажет: «Что же, ничего конкретного о работе над образом он так и не сказал». Отвечу на это: «приходите в класс, посидите месяц-другой, и вы получите такую порцию конкретного, что вам ее хватит надолго». (Г.Нейгауз) [7]<sup>1</sup>

Попробуем представить себе абсолютного, идеального музыканта-исполнителя, закончившего ВУЗовское или послевузовское обучение и приступившего к самостоятельной творческой деятельности. Какими качествами должен он обладать для успешной работы? Попробуем их перечислить в порядке возрастания значимости.

Во-первых, музыкант должен быть технически оснащенным, со здоровым мануальным аппаратом (непереигранными руками, без зажимов и ограничений по разным видам техники).

Во-вторых, профессиональный исполнитель должен быть всесторонне образованным как в рамках своей специальности, так и в области гуманитарных наук в целом. Обладать широтой взглядов, быть эрудированным, открытым к познанию. Очень важно быть «начитанным» - много читать, знать и любить литературу.

В-третьих, он должен быть достаточно одарен – иметь отличные общие и музыкальные способности. В рамках данной работы мы не будем рассматривать определение и классификацию способностей (общих и специфических). Этому посвящено достаточно много научных трудов. Достаточно вспомнить труды Б. М. Теплова[8]

В-четвертых, музыкант-исполнитель должен обладать завидной работоспособностью. «Продукт деятельности» музыканта требует больших временных и психо-физических усилий, многочасовых ежедневных занятий на протяжении всей жизни. Поэтому без хорошей работоспособности и выработанной самодисциплины в данной профессии делать нечего.

---

1 Стр 132

В-пятых, взрослый музыкант должен уметь самостоятельно мыслить и иметь свою точку зрения. Должен уметь обосновать свое видение концепции, опираясь на текст произведения и особенности музыкального языка. Важность «самобытности» сложно переоценить. Прочитаем Натана Перельмана: «Выдающий чужое сочинение за свое – плагиатор, хорошо срисовавший картину мастера – копиист, а хорошо сыгравший с чужой пластинки почему-то именуется артистом»[9]<sup>1</sup>. Но в погоне за самобытностью и непохожестью на кого бы то ни было важно, с одной стороны, не стать клоуном и позером, а с другой – не потерять связь с традициями – всем тем неисчерпаемым багажом, накопленным предшествующими поколениями музыкантов.

В-шестых – исполнитель должен иметь развитую музыкальную интуицию. Что это такое – врожденная способность или приобретенный навык? Мы склонны полагать, что это все-таки навык: сокращенный когнитивный алгоритм восприятия музыкального языка. Вопросу наличия или отсутствия, а также развития музыкальной интуиции будет посвящен специальный раздел.

И в-седьмых: если в душе музыканта нет любви к своему искусству, то рано или поздно он все равно уйдет из профессии. Без любви к музыке, к процессу рождения произведения из-под твоих пальцев, без жажды исполнительского творчества, без внутреннего горения, без тоски по инструменту в его отсутствие, без произвольных мыслей и мотивов в голове не бывает настоящего музыканта. Именно любовь к своему делу определяет, в конце концов, нахождение себя в профессии и долгую творческую жизнь.

«Не злоупотребляю ли я в своих записках словами: радость, наслаждение, любовь? А где же знаменитые муки – «муки творчества»? А их нет, просто кто-то по недосмотру опустил одно слово; следует говорить: «радостные муки творчества»[9]<sup>2</sup>

---

1 Стр 48

2 Стр 69

И еще процитирую своего профессора М. С. Лебензон: «Наш крест нелегок. Но если уж ты его выбрал – неси с радостью, легко».

## **2.2 Этапы работы над произведением**

### **2.2.1 Чтение с листа**

В случае с высокоразвитой музыкальной интуицией даже при плохо развитом навыке чтения с листа процесс первоначального разбора сводится к осознанию и упорядочиванию нотного текста в завершённый эскиз модели произведения. В противном случае необходимо сформировать *базовые навыки* разбора. Методы освоения базовых навыков разбора музыкального текста будут подробно рассмотрены в третьей главе.

При малейшем подозрении на способность ученика прочесть нотный текст, первоначальный разбор произведения должен быть отведен на самостоятельную работу.

Отказ от разбора текста на уроке - первый и самый важный шаг к исполнительской самостоятельности. Он закладывает режим работы и ощущение собственной состоятельности. К завершению обучения самостоятельная работа перед первым показом произведения должна приводить к исполнению, максимально близкому к концертному.

### **2.2.2 Построение концепции**

#### **2.2.2.1 Разбор**

Под разбором обычно понимают знакомство с новым произведением перед тем, как начнется этап «выгрывания». Чтобы вработывать, выгрывать именно то, что нужно, важно правильно пройти этап разбора, в конечном итоге которого в голове исполнителя должна сложиться первоначальная модель произведения. На следующих этапах эта модель будет уточняться, обрастать

подробностями, корректироваться с учетом возрастающего понимания произведения, большего погружения в него, «сживания» с ним. Иногда в процессе работы первоначальная модель претерпевает настолько значительные изменения, что может измениться на противоположную. Такое бывает даже с опытными музыкантами, хотя гораздо чаще – с начинающими. Этап разбора включает в себя:

- осознание формы произведения
- метроритмической структуры текста
- темпа или соотношения темпов
- звуковысотности
- типов использованной фактуры
- фразировки и агогики
- динамики
- выбор аппликатуры (прежде всего исходя из семантических задач),
- определение педализации
- расшифровку художественного содержания

#### **2.2.2.2 Определение типа формы**

Музыкальной формой называется строение музыкального произведения. Форма определяется содержанием каждого отдельного произведения, создается в единстве с содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени.

Форма каждого данного произведения индивидуальна, присуща ему и неповторима. Но в то же время, число законов и правил образования формы относительно ограничено, и, благодаря этому, множество сочинений имеет общие признаки в строении. Это дает возможность вывести типы форм или

общие композиционные схемы, получившие значительное распространение вследствие своей гибкости и целесообразности, при большем или меньшем соответствии их обще-эстетическому закону единства в разнообразии. [10]<sup>1</sup>

Анализ формы, как и последующее построение концепции произведения - самая сложная часть. С этой работы начинается полноценная работа над произведением, ей же и заканчивается. Вопросы осознания формы должны подняться на первых уроках, еще до знакомства с динамикой и фразировкой. Простое осознание того, что в одноголосной пьесе на трех нотах есть три раздела, и в середине что-то поменялось - даст больший результат, чем обучение слепому исполнению динамики. Вопросы формы так же останутся самыми последними, разбираемыми с уже "готовым" исполнителем, так как осознание и прочтение формы - единственная ниточка, по-настоящему связывающая двух музыкантов в работе над одним произведением. Найти ее - и дальнейшая работа становится делом техники, полным вдохновения.

Как и с чтением с листа, начинать надо с простой схемы разделов. Это понятно, это эффективно, это побуждает исполнителя на дальнейшую интерпретаторскую работу.

### **2.2.2.3 Установка точных темпов и их соотношений**

Проблема темпов и их соотношений тесно связана с формой. Одним из главных требований Г.Нейгауза от учеников в деле достижения художественной красоты исполнения являлось требование «простоты и естественности выражения». [7]<sup>2</sup>

На наш взгляд, одним из важнейших условий появления «простоты и естественности» является подбор общего темпа таким образом, чтобы большая часть музыкального материала сама собой исполнялась сообразно характеру,

---

1 Стр 9

2 Стр. 39



чтобы исполнитель, а так же и слушатель не испытывали чувства дискомфорта от диссонанса внутреннего метра музыки и ее исполнения.

Во многих произведениях XIX-XXв. композитор часто указывает точное соотношение счетной доли с ударами в минуту. Казалось бы, такое точное указание является неременным ограничением интерпретаторской свободы. Но тем не менее, точная отметка на метрономе ни в коем случае не должна определять точный темп исполнения, на то есть несколько причин:

Темп, особенно в подвижных сочинениях и их частях выбирается из расчета на акустику помещения и возможности конкретного инструмента. Эти факторы будут рассмотрены в третьей главе.

*Из личной практики: Я сам немного пишу. И, видимо, в порыве самолюбования часто спешу с оформлением своих пьес. Написав первую редакцию вальса, я проставил точный темп, четверть в котором была равна 110. Несмотря на то, что при сочинении я активно использовал инструмент, темп подбирался мной в редакторе нотного текста на основе его исполнения. Во второй редакции темп уже стоял без метронома, т.к. в его поисках лично для себя я поменял их огромное множество. Данный пример мне кажется становится еще одним основанием для отношения к точным темпам, выставленным композитором как к его интерпретаторской, то есть, исполнительской работе.*

Основной темп, или *Tempo Primo*, зависит, в первую очередь от биоритмов исполнителя, от того, способен ли он к мелкой и крупной фразировке в медленных произведениях, и выдерживает ли четкость произношения в быстрых, сохраняется ли естественность и простота в его исполнении. Во-вторую очередь от условий исполнения.

Кроме того, огромная часть произведений не предполагает неизменного темпа. Чем позже написано произведение, тем больше мы замечаем различных

string., rit., rubato, tenuto. А чередование темпов мы наблюдаем во всех музыкальных эпохах.

Необходимо разьединенную в сознании форму начать структурировать точными темпами, и их пропорциями (как Grave соотносится с Allegro, или как разложить по полочкам Allegro => Meno Mosso => r-i-t-a-r-d-a-n-d-o => Adagio). Не последним делом в вопросе установки темпа является выведение точных соответствий с метрономом и их запись в ноты.

#### **2.2.2.4 Установка аппликатуры**

Аппликатура — еще одна дисциплина из разряда «точных наук», которая часто воспринимается как неотъемлемая часть текста, и, соответственно, композиторского замысла. Тем не менее, так же как и значение метронома по отношению к счетной доле, мы относим ее к интерпретаторской работе.

В пользу такого восприятия аппликатурных указаний есть несколько оснований:

- очень редко существует возможность определить авторство аппликатуры: написана ли она композитором, или редактором.
- нередки случаи написания композиторами произведений для инструментов, которыми они не владели в полной мере. Скрипачи часто вынуждены менять не только аппликатуру, но и штрихи для более точного соответствия содержанию произведения.

Аппликатура напрямую связана и с размером руки и пальцев пианиста Г.Нейгауз выводит два принципа установки аппликатуры:

1. Соответствие музыкально-смысловое. Порой оно не только не совпадает с удобством физическим, двигательным-пальцевым, но даже противоречит ему. Вот пояснительный пример из 32-х вариаций Бетховена — последняя вариация перед кодой:



«Гораздо удобнее (в физическом смысле) было бы играть эту гамму ... общепринятой аппликатурой для гамм:



Но должен сказать, что даже я, издавший всякие виды, не видел еще такого простака, который стал бы играть данное место этими «удобными» пальцами».[7]<sup>1</sup>

2. Изменчивость аппликатуры в связи с духом, характером, фортепианным стилем данного автора. Фактически этот принцип — продолжение первого, но он уже основывается на гораздо более глубоком опыте общения с различным музыкальным материалом, нежели общее музыкальное развитие.

В качестве небольшого примера применения этого принципа приведем сравнительную таблицу аппликатур для хроматических восходящих терций из комментариев к фортепианным упражнениям Корто: [11]<sup>2</sup>

1 Стр 175

2 Стр 104

**ТАБЛИЦА РАЗЛИЧНЫХ АППЛИКАТУР ДЛЯ МАЛЫХ ТЕРЦИЙ  
(ПРАВАЯ РУКА)  
(хроматические терции вверх)**

Шопен	3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1
Вариант скользящей аппликатуры	3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 1 2 1 2-2 1 2 1 2 1 2-2 1
Так называемая «аппликатура Черни», рекомендуемая Бюловым (Таузигом, Дрейшоком?) и Клиндвортом	3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2
Клиндворт	<div> <div> 3 4 5 4 5 3 4 3 4 5 4 5 3 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 </div> <div> 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 </div> </div> <span>сходна с аппликатурой Шопена</span>
Риман	3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 5 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1
Годовский	<div> 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 </div> <div> 3 4 5 3 5 4 5 3 4 5 3 5 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 </div> <div> 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 </div>
Паулан	4-4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 1 2 1 2-2 1 2 1 2 1 2-2 1
Бузони	3 4 5 3 4 5 4 3 4 5 3 4 5 4 5 3 1 2 1 2-2 1 2 1 2 1 2-2 1 2 1 2 и т. д.

Рисунок 6

Вот что писал об аппликатуре Натан Перельман:

«Удобная аппликатура». От этого термина веет уютом и покоем. Между тем, аппликатуре приходится выполнять функции беспокойные, ответственные и разнообразные: умело расставленная и неизменяемая аппликатура надежно охраняет память от опасных случайностей; хитрая аппликатура создает предусмотрительные неудобства ради торжества исполняемого; предусмотрительная – ставит пальцам тормозные преграды; ловкая – перераспределяет фактуру и производит разумные фактурные конфискации, и, наконец, чуткая аппликатура откликается на зовы звукового воображения: вибрато, эхо, беззвучные и повторные нажатия и т.д.

Плохая аппликатура, подобно косноязычию, отражает скученность мыслей, хорошая – красноречива»[9]<sup>1</sup>

1 Стр 43

### 2.2.2.5 Творческая педализация

Вопросы педализации — это нечто из области магии. Взять хотя бы высказывания разных выдающихся пианистов о ней:

- «Писать о педали, не прибегая все время к живому показу на фортепиано — вещь почти невозможная» (Г. Нейгауз)
- «Душа рояля — это педаль» (Н.Рубинштейн)
- «Педаль — лунный свет, льющийся на пейзаж» (Ф.Бузонни)

Тем не менее, нам кажется, что вопрос о педализации должен быть теоретически рассмотрен и приведен в некоторую систему. Хотелось бы разделить применение педали по цели ее использования на «техническую» и «творческую». Таким образом, во-первых, легче выработать методологию освоения педали в классе. Во-вторых, это позволит разделить теорию педализации на концептуальную часть и техническую реализацию.

Таким образом мы можем дать определение технической педализации как не деструктивному способу связи звуков в местах, в которых пальцы этого сделать неспособны; а творческой — как одному из основных инструментов формирования звучания фортепиано.

На этапе построения концепции произведения педаль может играть несколько ролей:

- психоакустическое отдаление всего инструмента, или одной из мелодических линий на расстояние большее, чем отрезок от слушателя до инструмента. Яркий пример такой роли педали — первое проведение темы в «Думке» Чайковского, или в вариациях на тему Корелли у Рахманинова. Более тихие и низкие аккорды будут восприниматься ближе к слушателю, а особым образом сыгранная мелодия (примерно в два раза громче аккомпанемента, и с характерным, «звонким» произношением) воспримется как нечто очень отдаленное.

- Пианист, осознающий хотя бы эти четыре способа использования педали в построении концепции, уже открывает огромное множество эмоциональных оттенков.

Сложно рассматривать фразировку в отрыве от микродинамики, т.к. одна прямо влияет на другую. Рассмотрим первое проведение ГП в сонате Моцарта KV333 B-Dur.



38

первого предложения, то окажется что мысль, собственно, фраза музыкального языка простирается на 2 такта. В звуковысотном отношении этой фразы первая доля сонаты является слабой, так же как и в физиологическом. Гарантией ясного изложения первых четырех шестнадцатых правой руки - полный вес руки, опущенный на первую ноту сонаты (затакт, четвертая доля такта). Посвятить наиболее уместному исполнению этих 7 нот (4 шестнадцатых 4-й доли затакта и две четверти, с фаршлагом на первой, первого такта) можно посвятить долгие часы практики в аудитории с преподавателем. А так же можно столкнуться с великолепной музыкальной интуицией студента.

Фразировка и динамика - важнейшие организаторы формы произведения, и незаменимые помощники в построении его модели.

#### **2.2.2.7 Формирование концепции произведения**

До сих пор мы рассматривали фактически только отдельные средства музыкальной выразительности и навыки, отвечающие за них. Теперь нам бы хотелось поговорить обо всех.

**Форма** — не набор отдельных элементов, а их система. Система, в совершенном виде воспринимаемая как концентрированный эстетический опыт, философская позиция автора, равно как и исполнителя, распределенная во времени.

Однако форма, являющаяся объектом хранения содержания произведения — явление чрезмерно сложное, для того, чтобы остаться во всей своей полноте в сознании слушателя. Что же тогда остается у слушателя по завершении исполнения произведения? Концепция.

**Концепция** — это экстракт всего самого важного, о чем мы рассказываем в произведении. **Концепция** — это его история в общечеловеческом аспекте. Она как бы приподнята над сюжетом. Все равно, как если бы мы транслировали

исполнение на облака поближе к Богу. И оттуда слышали сокращенный перевод самого важного на общечеловеческий язык.

**Концепция** произведения — это то, что остается в сознании слушателя после исполнения. Не только в сознании, но, что не менее важно, в подсознании. Слушатель, возможно, и не сумеет объяснить, в чем заключается концепция, но он получил это как эстетический опыт. Это реальная ценность. Значит, **задача концепции** — установить прямой контакт между нашими идеями и эмоциональным миром аудитории.

Концепция произведения — фактически синоним понятию «темы» в драме. На самом деле «тема» в драме — это две вещи, связанные вместе. Одна — **тема**, другая — **контртема**. Они постоянно борются в конфликте от начала и до конца произведения. [12]<sup>1</sup>

Слушатель не обязан быть способным сформулировать концепцию, тему или контртему, но это является прямой обязанностью исполнителя. Так как исполнитель является актером и режиссером, его работа над концепцией обязана опираться на законы и принципы драмы. Таким образом, форма становится не просто объектом хранения содержания, а средством формирования у слушателя концепции произведения.

Опираясь на принцип непрерывной борьбы темы и контртемы, проводя слушателя по сюжету произведения через драматические перипетии, с каждым разом обостряющие конфликт, исполнитель приводит слушателя к катарсису.

Первыми и наиболее универсальными средствами организации формы являются темпы, с их соотношениями и агогика. Правильное распределение музыкального материала во времени выявляет структуру произведения. Однако, время — не единственный организующий фактор.

Динамический план, тембральный план, фразировка, голосоведение — все идет в ход. Выстраивая сначала конфликт между крупными разделами, исполнитель-режиссер постепенно углубляется в более мелкие структуры, вычле-

---

1 Стр 323-325



няя, организуя и обосновывая драматические перипетии в них. Это ли не краткая характеристика личности и сферы деятельности исполнителя?

«У человека, в независимости от того, управляет ли он оркестром, управляет ли он пьесой, должно быть очень точное отношение к этому произведению во-первых, а во-вторых очень большая любовь к этому делу, увлеченность им, чтобы заражать ею целый оркестр (зал). И в кратчайшие сроки высказать свою точку зрения на сюжет, на темп, на динамику, на характеристику каждой темы. Чтобы все было очень ясно. Все зависит от понимания, любви, опыта и таланта». (М.С.Лебензон)

### 2.2.3 Техническая реализация

Какие технические требования предъявляются к исполнителю? Достаточно открыть любую романтическую развернутую пьесу, чтобы понять с какими видами технических трудностей столкнется исполнитель в жизни. Разберем технические элементы на примере "Исламея" Балакирева:

"Islamey: an Oriental Fantasy," by Mily Balakirev



Рисунок 8

Начинается он с репетиций. *Репетиции* - самый непредсказуемый вид техники, напрямую зависящий от инструмента. К примеру, сев за August Forster в 326 аудитории НГК (куплен в 2015 году, и с момента покупки не регулировался) ни один исполнитель не будет способен добиться репетиций восьмыми-триолями в темпе выше 100 четвертей в минуту, в то время, как средний темп по

записям - 140. В одних залах рояли с легкой клавиатурой, в других руки устают после первых тактов. Помимо обучению игры остинатными репетициями, с точным ударом и высоко-поднимаемыми пальцами для больших шансов воспроизвести их на любом инструменте исполнитель должен так же точно рассчитать темп, на который способен данный инструмент. Соответственно, помимо физиологического навыка игры репетициями Исламей так же требует от исполнителя психологического навыка - держать тот темп, который он возьмет в соответствии с возможностями инструмента.

Сами по себе репетиции не представляют особых технических сложностей. Любому исполнителю достаточно просидеть не больше часа с метрономом, чтобы добиться их исполнения на своем инструменте. Для большей "переносимости" полученного эффекта, следует учитывать, что удар должен быть точным и коротким, чтобы дать время даже медленной механике отработать и вернуться в готовое состояние. Большим мастерством будет при таком быстром и непродолжительном ударе раскрыть всю полноту динамического диапазона инструмента и произведения.

Следующим видом техники, с которым столкнется исполнитель Исламея - *терцовые пассажи одной рукой.*



Рисунок 9

Не самый приятный технический элемент, т.к. в тех.зачеты гаммы двойными терциями не включаются вовсе, или включаются на последних курсах колледжей. Студенты не учатся исполнению терций как отдельному элементу, а сталкиваются с ними в дальнейшей работе в концертах Грига и Шостаковича, рапсодиях Листа и т.д.

Терции предъявляют повышенные требования к поиску положения руки и работы кисти. При недостаточно эргономичных движениях запястьем рука рискует зажаться, так же как и без него потребуется значительно большая беглость пальцев и, опять же, появление зажима. На таких видах техники как параллельные октавы, параллельные терции, репетиции аккордами ученик должен воспринять концепцию игры в постоянном чередовании ощущений напряжения и расслабления. Овладев техникой расслабления в любом темпе исполнитель оказывает себе услугу на всю жизнь, избавившись от вездесущих болей при занятии технически-сложными произведениями.

И вновь на второй странице Исламея встречается новый вид техники: *басы октавами с моментальным переносом левой руки назад к репетициям.*



Рисунок 10

Освоение этого технического препятствия так же представляет большие трудности, в связи с тем, что, в отличие от мышечной памяти пальцев нарабатывается общая послушность левой руки, и ее точное попадание на любой бас на любом инструменте. Помимо необходимого расслабления исполнитель так же формирует навык прицельного попадания левой рукой в точку, на которую укажут его глаза. Поскольку мензура клавиатуры от года к году и от фабрики к фабрике может меняться - запоминать расстояние до баса - неблагоприятное занятие. Вместо частного случая мы встречаемся с задачей формирования общего вида техники.

Удобно пользоваться аллегорией "третьей руки", когда бас берется как отдельный важный элемент движением вниз. Это самое эргономичное движение рукой, просто опустить руку по направлению давления силы тяготения. Впоследствии нужное созвучие или нота в среднем диапазоне должны быть подхвачены обратным, восходящим движением, обеспечивающим замах к следующему басу.

На третьей странице произведения *Meno Mosso*, но при этом правая рука ведет две мелодии.



Рисунок 11

Это не самый сложный случай такого технического элемента, т.к. за подголосок отвечает только первый палец правой руки, оставляя остальным четверем заботу о верхней мелодии. Тем не менее, даже такая простая реализация "деления руки" часто вызывает трудности даже у технически развитых учеников. Краеугольный камень такой техники - ***ритмическая и логическая разность двух мелодий***. Руке некуда опереться и в итоге вместо двух мелодий получается только набор звуков.

В классе постоянно приходится работать с ощущением веса руки на разных видах техники. Иногда вес руки дополняется весом корпуса для более выраженной экспрессии, иногда грамотное распределение веса помогает "рикошетом" отыграть несколько быстрых октав подряд. Данный случай - квинтэссенция работы по распределению веса руки. Поскольку игра без опоры не даст хорошего результата - опорой становятся неподвижные ноты обеих мелодий. Пока правая часть кисти опирается на первый палец, идет развитие верхней ме-

лодии, и наоборот. Деление руки посередине, так же встречающееся в дальнейшем развитии Исламея, по сути, ничем не отличается от данного случая.

До конца экспозиции новые виды техники не появятся, а вот середина готовит испытание совершенно другого рода: лирическая тема Исламея экспонируется на *органном басу децимы d-fis* в левой руке.

Более половины исполнителей (и я в их числе) не способны сыграть эту дециму без применения педали в силу физиологических особенностей. Однако обильное применение педали нарушит колорит главной темы. Как справляться с физиологическими недостатками? Компенсацией.



Рисунок 12

Компенсация позволяет за счет достоинств в одной сфере скрыть недостатки в другой. К примеру, мои находки по обращению с педализацией позволили скрыть недостаток размера руки, в то время, как другой исполнитель прибегнет к чрезвычайной полноте выразительности мелодии. Правильное использование компенсации напрямую зависит от степени и областей развития технических навыков конкретного исполнителя.

Вторая страница среднего раздела приводит исполнителя к *гаммообразным пассажам* - самому традиционному виду техники. При правильном развитии исполнителя, гаммы любого вида не должны доставлять никакого труда. К счастью, мелкая техника встречается повсеместно, и даже изучение хотя бы половины этюдов ор.740 К. Черни покрывает почти все возможные жизненные ситуации.

*Из личной практики: Хочется отметить особую полезность конструктивных этюдов, особенно Черни. Дело в том, что банальное разучивание гамм, аккордов, арпеджио и сборника упражнений Ганона не несет в себе смысловой нагрузки. Технические задачи не подкрепляются эмоциональным опытом и позитивными эмоциями от общения с замыслом композитора. Несмотря на конструктивность этих этюдов - большинство их несет в себе высокую художественную ценность. Таким образом, воспользовавшись эмоциональным откликом на такое произведение можно освоить вид техники, в нем представленный, гораздо меньшей кровью, чем изучением гамм. Кроме того, традиционный тех.зачет не покрывает всех видов техники, особенно различные параллельные двойные ноты и октавы, в то время, как в этюдах Черни им посвящены отдельные этюды, как для левой, так и для правой рук.*

**Техническая педализация**, в ее осознании кажется достаточно простой: там где необходимо связать две ноты, не меняя звучания, педаль должна быть взята после взятия первой ноты, и отпущена сразу по переходе на следующую.

Это первый и основной принцип недеструктивной педализации, который должен быть освоен учеником. Тем не менее, в пьесах более сложных, чем «Адажио» Штейбельдта, техническая педализация нередко сопряжена с риском потери внятности остальных голосов.

В качестве примера разберем такт из этюда-картины Рахманинова op39№9:



Рисунок 13

Выдержать заливочный *fis* на последней доле первого такта неспособен почти ни один пианист, т.к. к первой доле нового такта растяжка правой руки должна составлять терцдециму. Тем не менее, остальные голоса обозначены стаккато, и это очевидная область применения технической педализации. *Fis* должен быть удлинен на четверть, не искажая музыкальной картины.

Единственным решением данной проблемы на первый взгляд является взятие педали на 4 долю и снятие на вторую восьмую второго такта, что приведет к исполнению 6 16-х и 4 гармоний на одной педали. Разумеется такое решение не выдерживает никакой критики.

Разделяя проблему на части, мы можем улучшить ситуацию следующими способами:

предыдущая сестра *Fis* – *D* с точки зрения фразировки и музыкального дыхания будет снята не вместе с 5 восьмой такта, как написано, а лишь немного позже момента взятия 5 восьмой. Проведя аналогию с *D*, мы можем отпустить *Fis* также лишь ненамного позже начала второго такта.

Педаля для удержания ноты во время октавного интервала нам не необходима, поэтому взять мы ее можем, уже сняв предпоследнюю квинту правой руки в такте, что приведет к попаданию «в педаль» только 4 16х в левой руке, и почти не затронет движение интервалов в правой руке.

Оставшиеся на педали ноты необходимо провести на крещендо, чтобы предыдущие ноты не наслаивались на следующие

Безусловно, такой комплекс задач на 3 восьмые в очень подвижном темпе — задача высокой технической сложности, и требует разбора и тренировки.

#### **2.2.4 Контроль**

Одним из основных факторов, развивающих исполнителя, является концертная деятельность, которая сопряжена с рядом специфических проблем, о которых уже шла речь.

Одной из основных проблем на начальном этапе концертно-исполнительской деятельности является концентрация внимания на протяжении всего произведения. Все дети сталкиваются с проблемой так называемого «ухода внимания». Решение ее кроется в строгой организации образа произведения, заключающего в себе так называемые «точки контроля». Они формируются в моментах цезуры в цикле восприятия исполнителя и содержат ряд задач на следующий цикл восприятия, что позволяет не терять контроль в течение всего времени исполнения. Формирование таких точек и является основной частью работы над концентрацией внимания во время концертного выступления.

Примечательно, что, не смотря на то, что точки контроля закреплены за моментом появления нового музыкального материала, активизируются они за некоторое время до цезуры, играя роль некоего внутреннего дирижера, предупреждающего исполнителя о наступлении нового этапа развития произведения.

Правильное расположение и функционирование этих точек долгое время является основной задачей учителя при подготовке ученика к выступлению. По существу, создание таких точек является комплексным способом обобщения процесса моделирования. Эта работа требует от учителя создания единой с учеником понятийной системы, тонкого чувства специфики его музыкального восприятия кропотливой работы в процессе закрепления этих точек в сознании ученика. Чрезмерное сценическое волнение снижается высокой концентрацией внимания и степенью контроля. Так же особую роль в придании уверенности исполнению играют последние дни перед выступлением, когда учитель не акцентирует внимания на мелких недочетах, и все его рекомендации носят характер скорее стремления к улучшению и так концертного варианта, нежели последнего шанса устранить грубые недостатки.

Поразительно, но эта магия формулировки и правда как будто бы стирает даже некоторые не оговоренные в ходе последних репетиций недостатки исполнения.



Есть много способов обращения внимания ученика на ошибку. Самый проверенный - обмен ролями. Учитель играет 2-3 варианта, из которых ученик точно узнает "свой" и указывает на его погрешности. Для дальнейшего развития контроля очень помогает аудио и видео-запись.

*Из личной практики: Самым бюджетным и удобным решением на данный момент является диктофон Zoom H1 стоимостью 100\$. Этот диктофон всегда путешествует в моем кармане, и спас невероятное количество выступлений, обреченных на провал без "ушей со стороны".*

Игра перед коллегами с последующим разбором - так же невероятно полезный опыт. Правда существует опасность потерять свое мнение в пучине критики коллег. Избежать этого можно соотнося критику с построенной моделью произведения. И каждое несоответствие модели должно быть немедленно исправлено, а вот изменение модели по рекомендации коллег - должно быть обдуманным и взвешенным решением.

Процесс формирования самоконтроля ученика непрерывно связано с его взрослением. Педагог формирует контроль над элементами и навыками непосредственно в момент их изучения и обретения. В этом и заключается мастерство педагога.

### **2.2.5 Коррекция**

Процесс коррекции тесно связан с процессом контроля исполнения. В момент, когда музыкант извлекает звук, в сознании сразу же отражается степень его соответствия модели. Исполнитель мгновенно соотносит желаемое и действительное. И если они сильно разнятся, то активируется процесс корректировки звучания. Это может касаться таких частных параметров как динамика, штрих, интонационная чистота и пр., а может затрагивать и процессуальные яв-

ления в исполнении – степень крещендо или диминуэндо, характер темповых и агогических изменений, общий психологический настрой.

На наш взгляд, специально учить процессу коррекции не надо. Стоит вырабатывать у студента умение «слышать себя», т.е. функцию контроля, и умение планировать дальнейший ход исполнения, т.е. функцию моделирования. Именно очередная фаза моделирования и является той самой коррекцией (реакцией на сыгранное и услышанное).

### **2.2.6 Артистизм, или подготовка актерской партитуры.**

Сложно воспринимать исполнителя, артиста на сцене в отрыве от его визуального воплощения образа. Большинству новосибирских музыкантов известна потрясающая пианистка, каждая нота которой - событие, но из-за приобретенных в процессе обучения зажимов, визуально она не соответствует образам произведения. Безусловно, сыграла роль компенсация, и визуальные образы, создаваемые ею, не помешали реализовать себя в профессии благодаря остальным, исключительно развитым исполнительским качествам. В большинстве же случаев, актерская игра на сцене - необходимый и неотъемлемый атрибут восприятия образа произведения.

Более скромно сидящий музыкант настроит публику на аналитический подход к произведению, более раскованный - на сопереживание и вовлечение в процесс, "блестящие позы" восхищают публику одним появлением своей персоны на сцене.

Правильно создавая и продумывая образ рассказчика, исполнитель так же создает неповторимый образ произведения, которым поделится с публикой.

Актерское мастерство и "актерская игра" на сцене - такой же навык и элемент техники, как и сложные пассажи. Образ должен быть продуман и отрепетирован, или подготовлен для импровизации в момент построения модели, иначе работа над актерской игрой непосредственно на сцене приведет к плачев-

ным результатам, вплоть до потери возможности доиграть произведение до конца.

## **2.3. Подготовка к концертному выступлению**

### **2.3.1.Различие ансамблевого и сольного выступления.**

Часто при игре в ансамбле музыканты чувствуют себя более комфортно, нежели при сольном исполнении. Почему так происходит? Во-первых, несомненно, есть психологическая поддержка партнеров по выступлению. Есть надежда, что в случае неудачи партнеры позволят не уронить лицо перед публикой, и закончить исполнение.

Однако, помимо очевидных факторов есть еще и различие в подготовке непосредственно модели. Чем больше исполнителей вовлечено в процесс, тем меньше участие личности каждого исполнителя в построенной модели, тем меньше личная ответственность перед собой и публикой. К тому же, есть еще один немаловажный фактор стабильности: игра на публику

### **2.3.2. Подготовка к игре на публику.**

Помимо собственной уверенности в должной подготовке и правильно настроенном процессе контроля исполнения, существует еще стресс-фактор появления слушателей. Многие мои коллеги-студенты пренебрегают этим фактором, или же он их пугает настолько, что они согласны испытывать его только дважды в семестр - непосредственно на зачете. Последствия такого подхода те же, что и при плохой подготовке технической части исполнения. Публика отвлекает, это надо учитывать, и репетировать произведение при публике. Это может быть обыгрывание для коллег, постоянное присутствие при занятиях семьи или знакомых, какой-либо стресс-фактор наличия публики при исполнении.

Чем чаще произведение появляется на публике, тем лучше оно раскрывается. При игре в ансамбле, а тем более, в оркестре - сами репетиции уже формируют необходимую психологическую совместимость музыканта с коллегами, очень близкую с тем, что он испытывает при присутствии публики. Эта особенность совместной работы над произведением нередко превращает невероятных исполнителей, имеющих постоянную оркестровую практику и не имеющих сольную в "вечных оркестрантов". Сольная исполнительская практика для таких музыкантов нередко оказывается закрыта.

## **2.4 Сценическая жизнь произведения**

У каждого профессионального музыканта-солиста есть свой репертуар, накопленный еще со студенческих лет. Часть произведений требуют большего времени для восстановления формы, часть – меньшего. И в то время, пока музыкант учит новое для себя произведение, он все равно может сыграть несколько вещей «из багажа». Многие произведения «живут» в репертуаре артиста годами не потому, что он не может выучить новые, а потому, что эти – наиболее близки, востребованы и актуальны для самого музыканта. Исполняя их вновь и вновь, он не тиражирует один и тот же шаблон, а каждый раз как бы заново прочитывает знакомую книгу с более глубоким пониманием, свободой и удовольствием. На чем же основано это явление?

Первый концерт – это не итог работы музыканта, а выход на финальный этап «вхождения в произведение». После первого (часто не самого удачного) концерта следует детальный разбор недочетов и возникших проблем. Именно опыт первого концерта дает конкретную пищу для постконцертной коррекции модели и ее доработки. Затем следует новый концерт и новый опыт исполнения – новый уровень готовности, осмысления, волнения, ожиданий. И снова после концерта анализ исполнения с коррекцией и новыми задачами.

Так от концерта к концерту произведение набирает исполнительскую за-  
калку, оттачивается и выкристаллизовывается все яснее и глубже. Чем больше  
циклов «предконцертная подготовка – концерт – постконцертный анализ и по-  
становка задач» проходит, тем прочнее оседает в репертуаре исполнителя то или  
иное произведение. Тем больше музыкант чувствует и понимает эту музыку,  
тем больше он ее любит. И эта любовь не может не передаться слушателям.

В подтверждение важности концертов с одним и тем же произведением  
приведем выдержку с одного из форумов в соц.сетях, где обсуждалось падение  
мотивации к занятиям специальностью у учеников ДМШ.

В ДМШ практически нет концертов. Это, в основном, зачеты-экзаме-  
ны. Ребенку, потратившему 2-4 месяца на выучивание какого-нибудь произ-  
ведения со временем становится очень жаль этого времени (простите за  
тавтологию). Один раз сыграть на концерте, а потом "забыть", потому что  
нужно учить новое, а старое больше не пригодится. У профессиональных  
музыкантов (и маленьких тоже) первый концерт с конкретным произведени-  
ем находится на четверти пути к "обретению" этой музыки. Потом идет  
постконцертный анализ, доработка, новый концерт (новая возможность, но-  
вая уверенность, новые задачи), опять "разбор полетов" и новый концерт.  
Замечено (не мной, а задолго до меня, но я с этим согласна на 100%), что  
произведение надо выносить, как ребенка, 9(!!!) месяцев. Тогда, по проше-  
ствии 9 месяцев работы над ним, оно начинает звучать. А потом и жить сво-  
ей жизнью в "жизни исполнителя". И тогда есть возможность осмысления,  
переоценки, озарения.

В какой ДМШ можно работать над пьеской весь учебный год? Да еще сы-  
грать ее на нескольких концертах? Вот и получается, что ребенок трудится  
впустую. Он только достигает уровня, с которого можно "плясать дальше",  
а ему нужно это бросать и учить новое. В итоге, подавляющее большинство  
учеников ДМШ никогда ничего сыграть не могут: старое уже забыли, а но-  
вое еще не выучили. Ради чего тогда все мучения?

## Глава 3. ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ

### 3.1 Репертуарная политика

Залогом успешного воспитания профессионального музыканта служит также репертуарная политика преподавателя.

Здесь необходимо отметить, что существуют два полярных подхода к выбору репертуара для учащихся. Первый базируется на постулате, что учебный, хрестоматийный материал – это именно «материал» для приобретения определенных навыков игры, чаще именно технических. Попутно преподаватели, исповедующие эту модель обучения, безусловно, решают и художественные задачи, выдвигаемые каждым конкретным произведением. Но делают это как бы «вторым планом», потом, когда определенный технический навык освоен учащимся и последний добился некоей технической свободы, чтобы начать «вкладывать содержание».

Другой подход к выбору репертуара базируется на том, сможет ли ученик в достаточной степени постичь художественный смысл и эмоциональную глубину данного произведения при соответствующей технической сложности текста.

Например, если ребенок может понять и прочувствовать «Болезнь куклы» из «Детского альбома» П. Чайковского, но при этом у него еще маленькие ручки, которые не смогут взять октавы с заполнением в левой руке, а компенсировать педализацией это не получится, т.к. ноги тоже пока маленькие и стоят на высокой подставке, то это произведение брать не стоит. Оно не сможет быть исполнено на должном уровне из-за физических ограничений.

Если же подобных ограничений нет, то при работе над произведением педагог вместе с ребенком выстраивает художественный образ, попутно «подбирая» соответствующие технические средства для его воплощения. В этом случае учащийся привыкает искать технический прием в зависимости от художественной задачи, тем самым с первых месяцев обучения реализуя принцип **«единства художественного и технического начал»**. Очень подробно данный вопрос рассмотрен в статье Гвоздева А. В., кандидата искусствоведения, профессора, зам. заведующего кафедрой струнно-смычковых инструментов НГК им. М. Глинки «О единстве технического и художественного начал в процессе самостоятельных занятий скрипача».

Задача педагога при выборе репертуара сводится к следующему:

Преследуя свои педагогические цели в выработке у учащегося конкретных навыков и технических приемов, не показывать это ученику, а сначала заинтересовать его художественным содержанием произведения;

Подбирать репертуар в трех категориях сложности:

- «на вырост» - заведомо более сложный, чем учащийся в состоянии сейчас исполнить, но увлекающий его своим содержанием и достоинствами. Подобные произведения направлены в «зону ближайшего развития» (Л. С. Выготский). Этих произведений должно быть не более 10-15 % от общего количества. Они могут быть пройдены в классе без выноса на публику.
- соответствующие техническому, интеллектуальному и эмоциональному уровню развития ученика. Это основной объем репертуара – около 70%.

- заведомо более легкие произведения, которые учащийся освоит или почти самостоятельно, или с небольшой помощью педагога. Радость и ощущение компетентности от самостоятельно проделанной работы играют огромную роль в поддержании мотивации обучения. Легких произведений должно быть 15-20 %

Грамотно подбирая репертуар, преподаватель «взрачивает» юного музыканта, не только оснащая его технически, но прежде всего воспитывая его духовно.

«Единственное педагогическое соображение способно оправдать прохождение в классе второсортной и бессодержательной пьесы – необходимость выработать у ученика стойкое отвращение к сочинениям подобного рода» (Н.Перельман) [9]<sup>1</sup>

«Работа на инструменте - это и построение перспективной исполнительской техники, включающей весь объем профессиональных умений и навыков, и «сложный процесс самовоспитания личности, формирования её художественных позиций, развитие творческого подхода к решению проблем, инициативы, самооценки, умения ставить цель, планировать свои занятия, анализировать достижения и ошибки». Таким образом, высшая цель самостоятельных занятий -это формирование скрипача-исполнителя через гармоничное единство в его развитии обеих граней исполнительского искусства - технической и художественной.» (А.Гвоздев) [2]

### **3.2 Воспитание ответственности за применение сформированных навыков**

В контексте воспитания маленького человека под ответственностью часто понимают некий предписательный характер общения с ним: «ты должен учить уроки каждый день», «заниматься по 8 часов», «мыть посуду». А в случае несоблюдения этих предписаний идет наказание. Таким образом закладывается

---

1 Стр 70



связь неисполнение обязанностей => последствие. Безусловно, некое рациональное зерно в это логике есть, но с обратной стороны, ребенок получает огромный груз на плечи, и разумность взваливания на него такой махины как «ты должен заниматься по 8 часов» мы ставим под вопрос. Нам бы хотелось обратить внимание на другие эмоции, связанные с ответственностью:

Когда впервые дети допускаются до «взрослых» занятий: вымыть посуду, вымыть пол, приготовить завтрак, они на всех парах несутся на исполнение таких ответственных и взрослых дел. Успех в них разжигает в маленьком сердце гордость за свою полноценность, взрослость. Почему бы не воспользоваться этими мотивами? Да, в такой мотивации есть и риск проявления снобизма и тщеславия. Эти качества учащегося, как нам кажется лежат уже в области ответственности педагога и семьи маленького исполнителя.

«Это как-то передается по воздуху: интересы семьи, ее занятость. Не важно, чтобы обязательно музыкой. Просто чтоб была какая-то увлеченность, она передается. И потом как-то по-другому рассеивается в ребенке. Я не знаю много примеров, но я знаю семьи врачей, семьи музыкантов — это еще лучше, хотя и не гарантирует культуру. Главное — чтобы в семье была культура, честь и достоинство». (М.С.Лебензон)

### **3.3 Общие методы выработки навыков**

- подражание
- анализ (интонация, форма, аппликатура, техническая педализация)
- сравнение (А и В, интуитивное предпочтение = > теоретическое обоснование)
- дедукция
- индукция
- директивное указание
- количественное повторение

- метод «движения от противного»

Цель технической работы – установление единства: знаю-умею, хочу-могу. Центральная фигура этой работы – навык. Без опоры на закреплённые навыки немислима никакая деятельность.

Выработать навык – значит приспособить свой организм к выполнению требуемого действия. Но этого мало: надо приспособить навык к себе и к ситуациям, в которых он применяется. В конечном итоге, навык должен быть автоматизирован. Но как бы укоренён он ни был, всё же каждое новое обстоятельство снова вызывает к сознанию, требует осмысления и нового приспособления.

Осмыслить навык, значит охарактеризовать его свойства, не встречавшиеся раньше, определить его существенные признаки, особенно те, которые требуют при работе большого к себе внимания. В становлении нового навыка существенную роль играют ранее выработанные навыки. Старые навыки толкают техническое развитие по уже проторенному пути. Новые же – не только пополняют сокровищницу умений и знаний, но развивают организм, открывают в нём новые качества, повышают его возможности. Постоянное накопление и совершенствование технических навыков достигается повседневной тренировкой.

В работе пианиста имеет значение принцип: путь к сложному через относительно простое, к трудному через относительно лёгкое. Прежде всего, это игра в замедленном темпе. Она облегчает возможность контроля и управления исполнением. Особенно существенно это при работе над пассажами с многократным повторением однотипных движений. Игра в замедленном темпе облегчает и работу психики – она даёт время представить себе и осознать предстоящее действие, наблюдать его течение, а после того как оно совершено, оценить его результат – звучание инструмента и игровые ощущения. В результате успешные повторения обеспечивают выработку доброкачественного навыка.

Аналогичен эффект другого приёма: игра каждой рукой отдельно. При этом сокращается число одновременно решаемых задач, суживается поле внимания, уменьшается его объём и отпадает возможная противоречивость действий обеих рук. Но смысл и польза не только в этом, такая игра облегчает последующее исполнение изучаемого обеими руками в надлежащем темпе.

В упражнении, посвящённом выработке навыка, выступают следующие три фазы работы:

1. Первичное приспособление организма к вырабатываемому навыку;
- 2.Стереотипирование и фиксация найденного приспособления;
- 3.Виртуозное использование и совершенствование найденного и выработанного.

### **3.4 Специфические методы**

#### **3.4.1 Общие положения**

Музыканту-исполнителю для успешной работы необходимо владеть очень многими навыками, как специфическими (чисто фортепианными или скрипичными), так и общими (умение планировать свое время, нести ответственность за результат, быстро переключаться с одного вида деятельности на другой и т.д)

Большинство основных навыков, как общих, так и специфических достаточно освещено в литературе. В рамках данной работы мы рассмотрим несколько навыков, необходимых музыканту-исполнителю, и методы их формирования.

#### **3.4.2 Чтение с листа**

Говоря о взрослом музыканте, мы подразумеваем, что он умеет достаточно бегло читать с листа. Однако в процессе становления музыканта именно от-

сутствие или недостаточное развитие этого навыка часто приводит ко многим техническим, художественным и психологическим проблемам вплоть до отказа ученика «заниматься музыкой» в силу его неспособности прочесть нотный текст самостоятельно.

Многие педагоги ДМШ, ДШИ и, что уж греха таить, ССМШ не тратят достаточно времени на то, чтобы научить ребенка читать текст, а просто показывают малышам игру «с рук». Данный метод имеет место быть в допотопный (весьма короткий) период времени. Но у многих педагогов и учеников он затягивается на несколько лет. В итоге, ученик, лишенный возможности черпать информацию непосредственно из текста и строить свои первые, пусть и неумелые, модели, довольствуется «переводом» и «глухим телефоном» через руки преподавателя или ассистента. В данном случае ученик считывает только координационные задачи, а все аспекты музыкального текста узнает со слов своего учителя.

В то же время научить читать нотный текст не так уж и сложно.

Нужно понять общую направленность действий от совсем неграмотного ученика начальной ступени обучения к профессиональному музыканту, а еще более точно – к концертмейстеру. Именно концертмейстеру, как никому другому, приходится больше всех читать с листа, подстраиваясь к разным партнерам по исполнению.

Каковы же эти действия?

Сначала мы *разлагаем нотный текст* на компоненты. Учим видеть именно отдельные компоненты текста – звуковысотность, ритм, фактуру, гармонию, фразировку, динамику, темп и т.д. Потом, по мере освоения отдельных компонентов мы их *соединяем*: звуковысотность и ритм, затем добавляем фразировку, затем динамику и т.д. Порядок может быть любой, но обычно первыми целесообразно соединять звуковысотность и ритм.

Когда взрослый ученик уже довольно неплохо читает с листа произведения средней сложности, нужно двигаться дальше. Следующий этап – снова раз-

ложение текста на компоненты с тем, чтобы выявить *главное* – чем пожертвовать нельзя, и *второстепенное* – что будет выпущено при сложной ситуации.

Например, перед пианистом фактурно, ритмически и тонально сложный аккомпанемент. Надо играть в темпе, близком к концертному, сразу с вокалистом или скрипачом. Чтобы выдержать данные условия и не испытывать чрезмерного стресса, пианист должен уметь «выпускать» второстепенные компоненты и сосредотачиваться на главных:

- стараться держать в левой руке линию баса и по-возможности схватывать гармонию. В данном случае можно пренебречь расположением аккордов и количеством звуков в них, но сохранить гармоническую пульсацию.
- вести мелодическую линию, т.к. именно она является тематическим образованием и служит маяком для ориентации партнеров по ансамблю. Можно изменить тесситуру, выпустить подголоски, октавные удвоения, украшения (мелизматику)
- стараться максимально точно читать ритм, особенно если именно он является наиболее важным выразительным компонентом в произведении. В данном случае можно упростить аккордовые комплексы до двух-трех звуков, но играть ритм предельно четко.
- максимально реагировать на контрасты в динамике: видеть и исполнять *f* и *p*, крупные формообразующие *cresc.* и *dim.*. Можно пренебречь акцентировкой, *sf*, мелкими изменениями динамики.

Итак, методы обучения чтению с листа (начальный этап обучения):

Предварительный анализ текста. Обязательный этап, который выпускать нельзя ни в подготовительном классе, ни в зрелом возрасте. Глазами изучаем партитуру. Выясняем темп, тональность, ключи, размер, нет ли смены размера, темпа или ключевых знаков по ходу произведения. Составляем первое примерное представление о форме, о повторности фрагментов и тематического материала. Смотрим на фактуру. Обращаем внимание на наличие встречных знаков

альтерации. Попутно обращаем внимание на динамику. Пытаемся услышать произведение внутренним слухом. Чем тщательнее будет проанализирован текст ДО первого прикосновения к клавиатуре, тем лучше будет результат чтения с листа.

Этап чтения звуковысотности. Пренебрегаем всеми остальными параметрами текста. Смотрим на первый звук/аккорд, готовим руки. Берем нужный звук, и в этот момент смотрим на следующий. Не берем его до тех пор, пока не приготовили руки (сформировать форму и аппликатуру на нужный звуковой комплекс). Дальше таким же образом. Добиваемся того, что ученик успевает в своем свободном темпе распознать звуки по высоте и аппликатурно их приготовить.

Этап чтения ритма. Хорошо осваивается с раздаточным материалом «ритмические карточки» - различные сочетания половинок, четвертей и восьмых в простых размерах. После того, как ребенок с помощью карточек легко читает ритмические рисунки, выкладывает ритмические диктанты и сам сочиняет ритмические «песенки», можно переходить к обычному нотному тексту, но читать только ритм – либо на ритмослоги, либо сразу руками на одном звуке или аккорде.

Соединение этих первых двух компонентов должно происходить в медленном темпе, чтобы ученик все успевал продумать, приготовить и не испытывал чрезмерный стресс.

Графический метод. Применяется в двух вариантах – мелодическом и гармоническом. В мелодическом – обращаем внимание ученика на рельеф движения мелодии (вверх-вниз, поступенно или скачками, если скачками, то примерно какими – большими или маленькими и т.п.). Гармонический графический метод очень эффективен, хотя и трудоемок в плане изготовления дидактического материала. Необходимо заготовить карточки с интервалами и аккордами (трезвучия, сектаккорды, квартсекстаккорды, септаккорды), но так, чтобы они были написаны по одному на каждой карточке, но без ключа. В этом случае

придется делать в два раза меньше карточек, чем если бы мы отдельно печатали, например, все трезвучия в скрипичном ключе и все в басовом. Просто при тренаже «на предъявление» ключ заранее оговаривается или называется по ходу. Например, на карточке изображена секунда без знаков альтерации от второй линейки. Мы показываем карточку ученику, называя ключ (скрипичный). Он играет ноты «соль и ля» в первой октаве. В следующий раз мы можем называть басовый ключ, и тогда должны прозвучать «си-до» в большой и малой октавах. Игра с карточками «на предъявление» как правило, очень нравится детям, особенно когда возрастает темп игры, а учитель и ученик – азартные люди. Главное – уметь играть! Подобным образом осваиваются основные графические сочетания звуков.

Метод закрывания играемой части текста. Его активно применяла в своей работе по Чтению хоровых партитур Н. А. Хошабова, профессор, зав. кафедрой дирижирования НГК им. М. Глинки. Студент читал нотный текст, а педагог слева направо плавно вел тетрадный лист, закрывая звучащую в данный момент часть текста. Таким образом студента приучали играть одно, а смотреть вперед на следующий фрагмент. На уроках Н. А. Хошабова с гордостью демонстрировала коллегам достижения своих учащихся, когда они читали четырехстрочную хоровую партитуру с опрежением закрываемой части текста на такт-полтора. Т.е. студент играл 1 такт, а смотрел на 3-ий, т.к. 2-ой такт был уже им просмотрен, запомнен и закрыт учителем.

Метод метронома. Основным навыком этого метода является умение не выбиваться из темпо-ритма во что бы то ни стало. Сначала метроном ставится медленно. Студенту необходимо играть метрично и ритмично, даже если и не чисто, с пропусками фрагментов. Принцип: не важно – что, важно – когда. Главное, все время студента подбадривать и хвалить, вселять уверенность, что все «идет по плану». Со временем студент внутренне расслабляется (ведь его не порицают за игру не по тем нотам) и начинает лучше видеть текст, больше успевать осознать. Постепенно скорость темпа на метрономе повышают. Но у

студента закрепляется чувство времени и спокойствие, он все больше и больше успевает прочесть.

Метод художественного анализа читаемого произведения. Когда основные проблемы с прочтением звуковысотности и ритма преодолены, учащиеся учат замечать в тексте и другие ремарки и реагировать на них: фразировку, динамику, штрихи. В конечном итоге «вглядывание» в текст не заканчивается никогда. Даже когда произведение выучено и исполнено на концертах, всегда имеет смысл заниматься с нотами. Иногда исполнитель вдруг что-то для себя открывает новое или иначе смотрит на сочетание привычных, казалось бы, моментов.

### **3.4.3 Приспособление к инструменту**

Пианисты - самые несчастные музыканты-исполнители. Несчастнее их могут быть только дирижеры-симфонисты. В то время как все остальные исполнители – вокалисты, исполнители на народных или оркестровых инструментах – выходят на сцену с тем же инструментом, на котором занимаются, пианисты сталкиваются с сильнейшим стрессом приспособления к инструменту, задемпфированному в концертном выступлении.

*Из личной практики: в малом зале НГК стоит удивительный инструмент. Он обладает звуком, отлично вписывающимся в исполнение с любым камерным составом. Ровный, конкретный, но в то же время, не жесткий. Вместе с тем, клавиатура имеет большую мензуру, нежели остальные рояли, с которыми мне приходилось иметь дело. Незначительное, но осязаемое увеличение расстояния между клавишами приводит к тому, что абсолютно все студенты кафедры специального фортепиано на экзамене дополнительно к остальным проблемам концертного исполнения получают еще и проблему физиологического несоответствия заученных расстояний с расстояниями*



*на этом инструменте. Результат выражается в поголовной потере чистоты исполнения.*

### **3.4.5 Работа с акустикой помещения**

Акустика так же вносит свой вклад в итоговое исполнение. В сильно разящихся по "влажности" помещениях могут быть выбраны разные темпы исполнения, разная работа с педалью и даже разные границы динамического диапазона. Чем больше "акустическая" подушка - тем точнее, ярче и медленнее может себе позволить играть исполнитель, тем слитнее будут звучать мелодические линии. В то же время большая "подушка" стирает детали из исполнения, что губительно для классики.

*Из опыта исполнения: в 2003 г. в Томске проходил фортепианный конкурс им. Э. Денисова. Для прослушивания выбрали лучший по красоте зал филармонии – органнй зал в католическом костеле. Туда привезли отличный рояль. На первом туре конкурсантам необходимо было исполнять сонаты Д. Скарлатти и Прелюдии и фуги И. С. Баха. На акустической репетиции выяснилось, что Баха надо играть намного медленнее и артикулировать, т.к. акустический ответ-эхо был около 4 секунд. Быстрые прелюдии и фуги просто тонули в сонористической грязи. А сонаты Д. Скарлатти с ювелирной пальцевой мелкой техникой в орнаментике просто не имели шансов прозвучать чисто в стилевом отношении. Все «заплывало» и «тонуло» в гулком эхо. На втором туре звучала современная музыка и романтики. Произведения Шопена, Чайковского и Рахманинова слушались намного гармоничнее, чем творения Э. Денисова, В. Гаврилина и других современных авторов, нацеленных со своими диссонансами и современными ритмами на более «сухую» акустику залов.*

### **3.5 Рекомендации преподавателям ДМШ и родителям по формированию навыков самостоятельной подготовки к концертному исполнению.**

1. Учить всех детей музыке, игре на музыкальных инструментах не зависимо от проявленных первоначальных способностей, т.к. это многогранно развивает личность ребенка, его интеллектуальные способности, формирует его духовный мир и изменяет уровень культуры.

2. Учить детей с любовью и к самой музыке, и к инструменту, и к процессу работы за инструментом.

3. Прививать осознанное отношение к учебе. Учить использовать полученные навыки в самостоятельной работе и при работе с новым материалом. То, что ребенок способен сделать сам, не делать за него или вместе с ним.

4. Заботиться о межпредметных связях в процессе обучения. При анализе произведений использовать знания ребенка, полученные на сольфеджио и музыкальной литературе.

5. Создавать условия для активной концертной деятельности ученика. Не оставлять выученные произведения после экзамена, а продолжать исполнять их в концертах.

6. Формировать у ребенка желание «высказываться» за инструментом (моделировать произведение, режиссировать, проживать его артистически)

7. Учить маленького музыканта не только «говорить» за инструментом, но и слушать себя, исправлять недочеты в процессе исполнения (функция контроля и коррекции)

8. Технически развивать ученика, оснащая его новыми навыками.

9. Учить ребенка прежде всего искать содержание в произведении, а потом технический прием для выражения этого содержания.

10. Психологически поддерживать ученика в любых ситуациях.

## **Заключение**

В данной работе мы проанализировали пути формирования музыканта-исполнителя, выявили условия, позволяющие максимально развить самостоятельную творческую личность, а также рассмотрели методы формирования некоторых профессиональных навыков, способствующих развитию успешной исполнительской карьеры музыканта. Таким образом считаем, что цель исследования достигнута.

Задачи, поставленные нами в исследовании, выполнены.

**Гипотеза исследования:** развитие навыков самостоятельной работы за инструментом при подготовке к концертному выступлению будет более эффективным, если:

Музыкант-исполнитель будет владеть музыкальным языком;

Будет технически оснащен;

Будет психологически подготовлен;

Культурный и интеллектуальный уровень музыканта достаточно высок может считаться доказанной.

## Список использованной литературы

- 1 Петрушин В.И. учебное пособие для вузов Музыкальная психология 2 изд - Москва: Академический Проект, 2008. - 400с.
- 2 А.В.Гвоздев, О единстве технического и художественного начал в процессе самостоятельных занятий скрипача/Известия Самарского научного центра РАН том 14, №2-2 - Самара: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Самарский научный центр Российской академии наук, 2012, 502-508 с.
- 3 Черниговская Т.В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание - Санкт-Петербург: Языки славянской культуры, 2013. - 448с.
- 4 Гуренко Е.Г. Эстетика:учебный курс в 2 ч. изд. 3 - Новосибирск: НГК им М.И.Глинки, 2014. - 508с.
- 5 Брайнин В.Б., Тени на стене/Абдулин, Николаева. Теория музыкального образования - Москва: Академия, 2004, 212-231 с.
- 6 Кузин В.И. Понимание и деятельность - Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. - 255с.
- 7 Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога - Москва: Музыка, 1967. 322с.
- 8 Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей - Москва: академия педагогических наук РСФСР, 1947. с.
- 9 Перельман Н. В классе рояля изд 3-е доп. - Ленинград: Музыка, 1981. 96с.
- 10 Способин И.В. Музыкальная форма изд 7 - : Музыка (М), 1984. - 9с.
- 11 Корто А. Фортепианные упражнения, рациональные принципы фортепианной техники - Москва: Музыка, 1966. - 111с.
- 12 Митта А. Кино между адом и раем - Москва: Издательский Дом "Подкова", 2004. - 480с.

Дипломная работа выполнена студентом самостоятельно. На все использованные в работе материалы из опубликованной научной литературы и других источников имеют ссылки.

«\_\_\_\_\_»\_\_\_\_\_2017 г.

---

подпись

---

(Фамилия, имя, отчество)