

УДК 372.878

ББК 74.4

## **О РАЗВИТИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ НА ОСНОВЕ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВЫХ СПОСОБНОСТЕЙ**

Дамиля Саматовна Надырова

Институт дополнительного профессионального образования (повышения квалификации) специалистов социокультурной сферы и искусства,  
Казань, Россия

e-mail: [dumila@yandex.ru](mailto:dumila@yandex.ru)

**Аннотация:** В статье рассмотрены вопросы развития исполнительской техники на основе вовлечения в этот процесс музыкально-слуховых способностей. Выделены три области техники: пространственная, временная и красочная, развитие которых должно опираться на соответствующие виды музыкального слуха: звуковысотный, тембровый и ритмический слух. Целью данной статьи является обоснование эффективных методов преподавания фортепиано и их внедрение в повседневный учебный процесс.

**Ключевые слова:** музыкальное обучение, исполнительская техника, фортепиано, слуходвигательные связи, музыкальные способности

## **THE DEVELOPMENT OF PERFORMANCE TECHNIQUE**

### **BASED ON THE MUSIC HEARING ABILITY**

Damilya Samatovna Nadyrova  
e-mail: [dumila@yandex.ru](mailto:dumila@yandex.ru)

**Abstract:** The article discusses the development of performing technique based on the involvement in this process of musical hearing ability. Three areas of technique are singled out: spatial, temporal and colorful, the development of which must be based on the corresponding types of musical ear: pitch, timbre and rhythmic hearing. The purpose of this article is to substantiate effective methods of piano teaching and their introduction into the everyday learning process.

**Keywords:** Musical training, performing technique, pianoforte, musical abilities

Одной из главных задач профессиональной подготовки и переподготовки преподавателя-инструменталиста является овладение им новыми эффективными методиками, основанными на научном подходе к обучению. Это важно для всех сторон обучения, но в первую очередь это касается вопросов технического развития учеников, где до сих пор обучение часто строится на интуиции, субъективных представлениях и личном опыте педагога.

В широком смысле исполнительская техника - не самоцель, а средство воплощения музыкального образа произведения. Только когда ясен замысел, становятся понятными и способы его воплощения в реальном звучании. Поэтому технические способности тесно связаны с другими исполнительскими способностями - с артистичностью, эмоциональностью и волевыми качествами исполнителя, а также с основными музыкальными способностями - музыкальным слухом и чувством ритма, обеспечивающими понимание музыкального языка. Однако долгое время в фортепианной методике преобладали «узкотехнологические» подходы в развитии техники, направленные на механический тренинг только периферического игрового аппарата пианиста - его рук, пальцев, положения корпуса, - и почти не учитывалось значение различных уровней центральной нервной системы, выполняющих в сложном исполнительском акте управляющую и корректирующую роль. Достижения в области физиологии высшей нервной деятельности постепенно меняют эти взгляды и вдохновляют педагогов на поиск новых, более эффективных подходов в развитии техники. «Представление, что при любом двигательном тренинге, будь то гимнастическое упражнение или разучивание фортепианного этюда, упражняются не руки, а мозг, - писал Н.А. Бернштейн, - вначале казалось парадоксальным и с трудом проникало в сознание педагогов» [2, с.33]. Однако именно такой путь формирования исполнительской техники, основанный на глубоком знании и использовании в работе основных законов физиологии

движений, оказался в итоге наиболее продуктивным и, очевидно, единственно верным.

Подчеркивая роль мозга и слуховых представлений в работе над техникой, Либерман в своей посвятил этому вопросу книге целый раздел, озаглавив его «Работа над техникой — умственный процесс» [5, 39]. Говоря о сущности исполнительского процесса, исследователи отмечают особую роль в его механизмах внутреннеслуховых и ритмических представлений. «Обращая внимание на роль слуха в технической работе пианиста, - пишет Либерман, - мы не желаем зачеркнуть другие ее слагаемые: зрение, кинестезию (мышечное чувство), эмоциональный тонус... Мы подчеркиваем лишь то, что в единстве всех психических механизмов игры на рояле слух является ведущим «колесиком», и потому на него в первую очередь нужно воздействовать в процессе упражнения» [5, с. 138]. Д.К. Кирнарская также утверждает, что исполнительский процесс «...направляется слухом музыканта: как бы совершенны ни были его двигательные возможности, сколь бы гибкими и ловкими ни казались его руки, сколь бы хорошим ни был его глазомер и точным пространственное ощущение инструмента, они ничем не помогут артисту, если слух и музыкальное воображение не будут руководить его игрой» [4, с.311]. Характеру слухо-моторного взаимодействия в формировании исполнительской техники пианиста посвящены диссертация и монография В.П. Сраджева [7].

Однако эти очень важные и ценные положения, формально всеми признаваемые, на деле всегда реализуются в должной мере. Это связано с тем, что они еще не нашли достаточно ясного и четкого толкования в методике преподавания, и рядовому учителя музыки не всегда понятно, как и в каком виде они могут быть использованы в повседневной учебной практике. В данной статье мы попытаемся в доступной форме осветить некоторые, на наш взгляд, наиболее существенные для понимания, стороны слухового подхода к развитию техники.

Звуковое воплощения музыкального образа осуществляется по трем направлениям: это время (ритм, метр), звуковое пространство, звуковысотность (мелодия, гармония) и красочность звучания (темпер, динамика), Соответственно можно выделить три основные области техники - пространственную, временную и красочную.

Рассмотрим их более подробно.

*Пространственная техника* отвечает за точное попадание на нужные клавиши, обеспечивая звуковысотную точность исполнения (то, что мы называем «чистая» игра). В своей основе пространственная техника опирается на слуховые представления, позволяющие достаточно уверенно ориентироваться в звуковом пространстве. К сожалению, именно в этой области часто преобладают механистические подходы, ориентированные на многочасовые пальцевые упражнения без участия слуха. Однако, несмотря на то, что фортепиано является инструментом с фиксированной высотой тона, в игре на нем слуховые представления играют огромную роль, причем эта роль повышается параллельно с усложнением технических задач. Для того, чтобы лучше уяснить роль слуха в организации движений пианиста, сравним ее с похожим процессом – с печатанием словесного текста на клавиатуре. Здесь тоже мелкие и точные движения осуществляются на основе четкого слухового (фонетического) представления слова, которое дает точную команду пальцам. Эти слуходвигательные связи постепенно совершенствуются и укрепляются в опыте; но при смене алфавита или при освоении нового языка они устанавливаются заново. Немыслимо запомнить, например, при печатании непонятного для нас иноязычного текста ряд из тридцати-сорока букв, да еще найти их, буква за буквой, на клавиатуре; но если мы знаем язык, то мы легко запоминаем все предложение, и, при наличии соответствующей практики и слуходвигательных связей, легко и быстро печатаем текст. То есть, как видим, и в том и в другом случае ведущим и структурирующим элементом является внутреннеслуховое представление (слова или фразы), которое ведет за собой соответствующие двигательные действия. Это явление оченьично и

убедительно описал знаменитый пианист и виртуоз Иосиф Гофман: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой; пальцы должны и будут ей повиноваться» [3, с. 58].

Вывод для педагога-практика такой: в работе над техникой следует, прежде всего, исходить из совершенствования слуха, налаживания четких слуховых представлений, и только на этой основе можно ожидать существенного прогресса в техническом развитии. Активный слух важен не только для разучивания произведения, (установления автоматизированных слуходвигательных связей), но для последующего поддержания качества исполнения. Так, когда по мере многократных бездумных повторений ослабевает слуховая «подпитка» техники, происходит эффект «забалтывания» произведения - механистической игры на основе одной только двигательной памяти, без участия слуха. При этом страдает не только качество, но и надежность исполнения: при малейшем внешнем негативном воздействии (например, при стрессе) весь, казалось бы, благополучный процесс вдруг дает сбой и рассыпается, то есть происходит срыв исполнения. Чтобы избежать этого неприятного явления, существует эффективный метод профилактики: это предварительное проигрывание в медленном темпе, которое частично «отключает» автоматизацию движений (которая тесно «завязана» с привычным темпом их выполнения), и требует активного включения в процесс слуховых представлений.

*Временная область техники связана с ритмическими и темповыми представлениями, то есть с чувством ритма музыканта. Большое значение имеют также индивидуальные свойства нервной системы, в частности, принадлежность к подвижному или инертному типу.* И. Гофман [3], Я. Либерман [5] и другие пианисты отмечают, что беглость исполнения напрямую зависит от умения быстро мыслить звуками, от скорости слуховых представлений, а также от мысленного умения объединять их в более крупные единицы ритмического мышления (мысленный переход от мелких ритмических долей – к более крупным: например, играть не по восьмым, а по четвертям или

даже по тактам). Всех учащихся-музыкантов можно разделить на две группы: на «ускоряющих» и «замедляющих». Существует мнение, что при всех сложностях работы с «ускоряющими», они являются более перспективными в плане технического развития, так как обладают более быстрым мышлением и хорошими потенциальными возможностями для развития беглости. Временная техника ответственна также за такое важное качество, как ровность исполнения. По мнению известных исполнителей, впечатление ровности исполнения пассажей зависит не столько от ровности громкостной (динамической), сколько от ровности ритмической.

Третья область техники - *красочная*, ответственная за красоту, тембровое и динамическое разнообразие фортепианного звучания. Для выработки красивого звука важно создание внутреннеслухового представления эталонного звучания. Это происходит на основе деятельности тембрового слуха, активного тембрового воображения, актуализации из опыта накопленного багажа звуковых впечатлений. Помимо чисто музыкального опыта, большую роль здесь играет опыт восприятия эмоциональной окрашенности и разнообразия тембров звучания голоса человека. Б. Асафьев отмечал, что инструментальное исполнительское мастерство по сути своей есть «...поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу» [1, с. 221].

Процесс становления красочной техники, поиска нужных звучаний включает в себя разные «этажи» психики - это и первичное эмоциональное представление-желание, тембровое предслышание звука, но это также и слаженная работа всего исполнительского аппарата. Эту слаженность хорошо описывает замечательный детский педагог-пианист Е.М. Тимакин. «Живые пальчики должны быть связаны со всей системой исполнительского аппарата вплоть до корпуса – отмечает он. – ... Можно сказать, что звук рождается и расцветает всеми красками на кончике пальца, как цветок на конце растения. Но, также, как и цветок, он должен питаться «соками» изнутри, от самого корня. Лишенный этих соков цветок засыхает и чахнет. Лишенный поддержки

«изнутри» звук теряет глубину, певучесть и становится сухим и колючим» [8, с. 69]. Действительно, для хорошего звукоизвлечения требуется не только сильное воображение, но также и свобода рук, и музыкальное дыхание, и чуткие и тонкие осязательные ощущения. То есть, образно говоря, звук рождается в сердце, наполняется силой и дыханием в руках и расцветает на кончике пальца.

Красочная техника пианиста получила свое развитие в романтической музыке, затем - в музыке импрессионистов. Она отличается рядом специфических особенностей: это более широкой позиции руки на клавиатуре («шопеновская» постановка на основе Ми-мажорного трезвучия), «подушечная» техника игры с более плоскими пальцами, особая гибкость и свобода исполнительского аппарата. В область красочной техники входит также и педализация, так как в процессе создания красочной палитры фортепианного звучания велика роль обертонов, идущих от всех струн инструмента. Это достигается с помощью правильной и деликатной педализации, а также использования различных сочетаний правой и левой педалей. Известно, что А. Рубинштейн называл педаль «душой фортепиано» и отмечал ее огромную роль в передаче на инструменте бесконечного разнообразия тембров.

Как видим, технические способности тесно связаны с основными, базовыми музыкальными способностями - чувством ритма, звуковысотным и тембродинамическим слухом, и эффективное их развитие невозможно без учета этой взаимосвязи. В развитии техники большую роль играют также индивидуальные особенности человека, его психический склад, темперамент, свойства нервной системы, то есть более общие качества личности. Значение в творческой направленности личности, креативного мышления в формировании исполнительского мастерства были рассмотрены в предыдущей публикации автора [6].

Итак, мы рассмотрели некоторые базовые предпосылки формирования исполнительской техники. Для педагога важно осознавать, что она не являются

каким-то обособленным, чисто двигательным явлением, а тесно связано с основными музыкальными способностями – с музыкальным слухом (интонационным и тембровым слышанием музыки), и чувством ритма. Конечно, в ее развитии огромную роль играет также и тренинг, многочасовые упорные занятия. Но, чтобы эти занятия были эффективными и принесли пользу, а не вред, они не должны превращаться в бездумную механистическую работу, а должны проходить при активном участии звуковысотного, тембрового и ритмического слуха и способствовать формированию устойчивых, хорошо автоматизированных слуходвигательных связей как основы техники.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Бернштейн Н.А. Построение движений. – Цит. по кн.: Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. - М., 1993.
3. Гофман И. Фортепианская игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика XXI, 2007. с. 58
4. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. – М., 2004.
5. Либерман Я. Работа над фортепианной техникой. — М.: Классика-XXI, 2003.
6. Надырова Д.С. Экспрессивный компонент музыкально-исполнительских способностей пианиста /Филология и культура, 2012. - №3 (29). - С.263-269.
7. Сраджев В.П. Закономерности управления моторикой пианиста. - М., 2004.
8. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. - М., 1989.