

Психология

музыкально-исполнительской техники;
современные передовые тенденции

Воспитание технического мастерства исполнителя является одной из центральных проблем музыкальной педагогики. Проблема формирования технического мастерства издавна интересовала исследователей, педагогов и исполнителей, была в центре внимания методистов и теоретиков. На всех этапах становления и развития музыкального искусства этот вопрос оставался актуальным, так как в комплексе знаний, исполнительских умений и навыков пианиста любой квалификации техника занимает особое положение. Она обеспечивает реализацию творческих замыслов, лежит в основе чтения нот с листа, импровизации и т.д.

В настоящее время музыкальная педагогика должна базироваться на глубоком знании данных физиологии и психологии. Внешне музыкальная деятельность прежде всего предстает как исполнительская, осуществляющая художественные намерения играющего. Среди педагогов и музыкантов долгое время совершенствование аппарата - рук, пальцев - считалось основным содержанием и целью многочасовых занятий. Но успехи физиологии высшей нервной деятельности в корне изменили эти взгляды. Представление, что при любом двигательном тренинге, к примеру при разучивании фортепианного этюда, упражняются не руки, а мозг - казалось парадоксальным и с трудом проникало в сознание педагогов. Интеллектуальная сторона музыкально - исполнительской деятельности несомненна. Она заключается в постижении содержания произведения, постановке художественной задачи, в осознанном выборе темпа, правильном представлении о тональности, аппликатуре, артикуляции, штрихах, педали. Интеллектуальная деятельность проявляется и в двигательной стороне исполнения - это использование целесообразных движений, лишенных зажатости, умение упражняться разумно и эффективно.

Многочасовые механические упражнения - проявление активности исполнителя, но наименее продуктивной и развивающей. Высшей формой активности являются напряженная умственная и эмоционально-волевая деятельность. Психологические исследования показали, что успешность какого-либо движения достигается только в том случае, если его выполнению предшествует наличие в мозге образа

предстоящего действия, результата, на достижение которого направлено данное действие. Если перевести эти данные в область музыкальной педагогики, то можно сделать вывод о том, что слуховой образ, являясь продуктом высших органов психики, не может сам по себе привести к наиболее точным исполнительским движениям, так как он направляет главным образом смысловую сторону и не может отвечать за тонкие, целенаправленные движения.

Исключительное значение в формировании музыканта принадлежит психомоторике. Понятие «психомоторика» было введено видным ученым И.М. Сеченовым в его труде «Рефлексы головного мозга». Психомоторика в широком смысле слова - это наиболее общая форма психического отражения, которая обеспечивает чувственное познание и связь человека с окружающим миром посредством движений. В музыкальной деятельности обычно под психомоторикой подразумеваются музыкально-исполнительские движения музыканта. Но такое понимание очень ограничено и поверхностно. Само формирование слуховых реакций, развитие слухового органа, осуществляется в постоянной координации с вокальной мышцей и органами артикуляции; моторные реакции ребенка и взрослого входят в саму структуру музыкально-ритмического переживания. Музыкально-слуховые и музыкально-ритмические представления опираются на запечатленные в прежних восприятиях моторные акты. Специальная тренировка исполнительских движений совершенствует способы музыкального мышления и является непременным условием профессионального обучения.

Психомоторные движения человека отличаются целостностью: самые тонкие микродвижения пальцев направляются более крупными мышцами и фактически всегда связаны со всей мышечной системой человека. Взаимосвязь каждого движения с мышцами всего тела объясняется общей кинематической цепью частей тела и тем, что всякое усилие, вызывающее движение той или иной конечности, вызывает реактивные противодвижения во всем теле. Так, простое поднятие руки изменяет положение всего тела, которое подготавливается к изменению центра тяжести и уравниванию действия реактивных сил. Отсюда становится понятным то значение, которое придается рабочей позе, положению тела для

каждого вида трудовой деятельности. Так и для музыканта, рабочая поза должна обеспечить ему: 1) оптимальные условия для свободы движения рук, кисти, пальцев, корпуса, а также органов зрения и слуха, не перегружая при этом органы равновесия и кинестезические ощущения; 2) длительную, без утомления и связанного с ним волевого и мышечного напряжения работу мозга и исполнительских органов.

Как в самых простых, так и в самых сложных и тонких движениях выделяют три основных компонента: силовой, пространственный и временной. Их различные комбинации создают качественные сочетания движений, обеспечивающих ловкость, точность, выносливость в различных трудовых действиях.

Силовой компонент имеет динамический (размаховой) и статический (нажимной) тип движений. В крупных движениях можно обнаружить прямую зависимость между прилагаемой силой и размахом движения.

Тесно связан с силовым пространственный компонент, который ограничивается в пределах рабочего поля, например на клавиатуре или грифе инструмента, расположенного в определенном направлении и на определенном расстоянии от рабочего органа.

Временной компонент движения регулирует его длительность и скорость, а согласованность всех компонентов обеспечивает точность движений. Следует отметить, что переход к более тонким, художественно – выразительным исполнительским движениям – это переход с крупных макродвижений к микродвижениям. Макродвижения в фортепианных исполнительских движениях активно участвуют в создании выразительного звучания. Характерная особенность музыкально – исполнительских движений заключается в том, что силовое усилие не уменьшается, перестраивается в зависимости от их скорости с ударного на ударно – нажимное в умеренном и быстром темпе и нажимное – в медленном. Причем основное усилие осуществляется крупными частями руки и тонко регулируется кистью и пальцами.

В музыкально – исполнительских движениях особое значение приобретает координация движений, обеспечивающая их управление. Наиболее важные и

тонкие смысловые координации устанавливаются между слуховым образом и исполнительскими органами. Этот вид координации выполняет основную задачу – воплощение художественного образа в звучание. Следует подчеркнуть двустороннюю связь между рукой и мозгом. «Рука «нащупывает» и «усваивает» необходимые движения, которые регулируются и отбираются слухом и мозгом.»(Готсдинер стр73)Закрепившись, эти движения образуют функциональную психофизиологическую систему, которая руководит всеми действиями и совершенствует их.

Наиболее яркой иллюстрацией мозговой локализации слухомоторных связей являются идеомоторные акты, когда только одно представление мелодии вызывает двигательные импульсы в исполнительских органах – пальцев рук. Другими словами, то, что музыкант слышит внутренне, «звучит» у него на кончиках пальцев. Предшествующий образ – это и есть явление идеомоторики. Можно избежать «метода проб и ошибок», если в сознании музыканта до начала игрового движения сформируется идеомоторное представление. Необходимо помнить, что каждое неверное и неточно выполненное движение оставляет след в нервно – мышечной памяти. В состоянии нервного напряжения (например, во время публичного выступления) следы от неверно запомненного движения могут всплыть в сознании и сыграть свою отрицательную роль. Поэтому так полезно разбирать музыкальное произведение в медленном темпе, продумывая при этом рациональность движений, выбирая удобную аппликатуру и т.п.

Исполнение произведения на основе предварительных точных идеомоторных представлений игровых движений – это наиболее рациональный прием работы. О пользе идеомоторных актов знали и использовали их в своей практике такие известные пианисты, как Т.Лешетицкий, Г.Гинзбург, И.Гофман. Внимательное продумывание игровых движений помогало им и их ученикам добиваться высоких технических результатов в игре с наименьшими физическими и психическими затратами.

Придавая исключительное значение двигательной активности человека, многие ученые выделили психомоторные способности, отметив их

полифункциональность. Психомоторные способности в единстве с интеллектуальной одаренностью и музыкальностью составляют профессиональный портрет личности музыканта.

Формирование психомоторных способностей осуществляется в музыкальной деятельности в процессе работы над умениями и навыками. Знание психомоторной природы музыкально – исполнительской техники дает возможность педагогу и обучающемуся более целесообразно работать над исполнением музыкального произведения.

В современной педагогической науке продолжается поиск эффективных решений в области воспитания музыканта - исполнителя. В центре внимания остается формирование духовно богатой, творческой личности. Одними из основных задач, стоящих перед педагогикой, становятся гуманизация личности, раскрытие ее творческого потенциала, формирование общечеловеческих ценностей и идеалов. В современных условиях музыкальная педагогика призвана разрабатывать прогрессивные формы образования, создавать новые методики с целью обновления учебно-воспитательного процесса и повышения его эффективности. Одной из важнейших тенденций передовой музыкальной педагогики является стремление достичь целостного формирования личности учащегося, как музыканта-исполнителя, гармоничного развития всех его качеств.

Литература

- 1.Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2.-2-е изд., доп. - М.: Музыка; 1988.- 415 с., нот.
- 2.Баренбойм Л. Путь к музицированию. – СПб.: Советский композитор, 1979.- 352 с.
- 3.Баренбойм Л. За полвека./ Очерки. Статьи. Материалы. – Л.: Советский композитор, 1989. – 368 с.
- 4.Бирмак А. О художественной технике пианиста. – М.: Музыка, 1973. -142 с.
5. Брейтгаупт Р. Основы фортепианной техники / Ред. и доп. Текст Г. Прокофьева. – М., 1929. – 96 с.
6. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Сб. статей / Баренбойм Л.А., Гинзбург Л.С., Николаев А.А., Соловцов А.А.- М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 348 с.
7. Вопросы музыкальной педагогики. Сб. статей / Сост. В.И. Руденко. – М.: Музыка, 1986. – 160 с.
8. Вопросы фортепианной педагогики. Сб. статей / Сост. В. Натансон. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 198 с.
9. Гат Й. Техника фортепианной игры. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1957. - 232 с.
- 10.Гринштейн С. Великие фортепианные педагоги прошлого. – СПб.: Композитор, 2004. – 144 с.
11. Готсдинер А. Музыкальная психология. М.: изд, 1993. стр?
12. Кирнарская Д. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
13. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1968. – 321 с.
14. Кременштейн Б. Педагогика Г.Г. Нейгауза. – М.: Музыка, 1984. – 88 с.
15. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1971. – 144 с.