

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ
САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ УЧАЩИХСЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КЛАССОВ**Т.Г. Мариупольская**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности организации самостоятельной работы студентов исполнительских классов музыкальных факультетов педагогических вузов. При обучении исполнительским дисциплинам необходимо принимать во внимание многие индивидуальные характеристики и черты, присущие каждому студенту, — физиологические, психологические, мировоззренческие, духовные. Акцентируется важность складывающихся межличностных отношений педагога и учащегося. Выявляются основные методы педагогического воздействия на учащихся исполнительских классов — показ, словесные пояснения, эмоционально-волевое заражение, а также пути организации самостоятельной работы над освоением музыкального произведения, направленные на совершенствование техники исполнителя и постижение художественного образа сочинения. Педагог на уроке должен выстраивать модель самостоятельной домашней работы студента, определять конечную цель — формирование интерпретационной концепции сочинения и публичное исполнение произведения в наиболее законченной и совершенной форме. Отмечается необходимость развития способностей молодого музыканта к самоанализу, рефлексии и саморегуляции своих практических действий.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, самостоятельная работа, моделирование, исполнительская техника, художественный образ, самоанализ, рефлексия.

212

© Мариупольская Т.Г., 2020

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

FEATURES OF ORGANIZING PUPILS' INDEPENDENT WORK IN MUSIC AND PERFORMING CLASSES

T.G. Mariupolskaya

Abstract. *The article deals with the features of organizing the students' independent work in the performing classes of music departments of pedagogical universities. While teaching performing disciplines it is necessary to take into account many individual characteristics and features inherent in each student — physiological, psychological, ideological, spiritual. The importance of the emerging interpersonal relations between a teacher and a student is emphasized. The main methods of pedagogical influence on students of performing classes are revealed — display, verbal explanations, emotional and volitional drive, and ways of organizing independent work on mastering a musical work, aimed at improving the technique of the performer and comprehending the artistic image of the work. At the lesson, the teacher shall build a model of the student's independent homework and determine the ultimate goal — the formation of the interpretive concept of the work and the public performance of the work in the most complete and perfect form. The need to develop a young musician's abilities for self-analysis, reflection and self-regulation of his practical actions shall be noted.*

Keywords: *musical performance, independent work, modeling, performing technique, artistic image, self-analysis, reflection.*

Одним из главных условий успешности и результативности деятельности будущего музыканта-педагога является качество его самостоятельной работы на протяжении всех лет пребывания в учебных заведениях различных уровней и звеньев. Умение находить самостоятельные подходы к решению художественных и технических задач имеет особое значение для студентов исполнительских классов музыкальных факультетов педагогических вузов. Специфика обучения музыкально-исполнительскому искусству заключается в том, что это не единовременное приобретение и закрепление навыков, приемов, способов и методов овладения той или иной

специальностью, а постоянная, систематичная работа, длящаяся на протяжении многих лет жизни человека и заключающая в себе целый комплекс психологических, физиологических и духовных устремлений каждой личности. Человек должен не только освоить определенные профессиональные «компетенции», но постоянно поддерживать и совершенствовать исполнительское мастерство, всемерно расширяя свой музыкальный, художественно-творческий и эстетический потенциал.

На музыкальных факультетах педагогических вузов существует одновременно несколько направлений исполнительской подготовки педагога-музыканта — инструментальное,

вокальное, дирижерское. В этом сложность данной специальности и в то же самое время ее уникальность. Каждый вид практической исполнительской деятельности имеет свою специфику и требует особых подходов, усилий и временных затрат как педагога, так и студента. В то же время, овладение разными исполнительскими специальностями обеспечивает мощный синергетический эффект в музыкальном и общем развитии будущего педагога.

Рассмотрим некоторые аспекты самостоятельной работы музыканта на примере обучения в фортепианном классе, являющемся обязательным для студентов педагогических вузов.

Формат проведения учебной работы в фортепианном классе, длящейся на протяжении всех лет пребывания в вузе: индивидуальные занятия с педагогом и регулярная — от урока к уроку — самостоятельная домашняя работа студента над музыкальными произведениями, входящими в план и программу обучения, которые составляются педагогом на каждый семестр. Существует определенная последовательность действий при исполнительском освоении произведений. Однако поскольку данный процесс динамичен и каждый раз происходит на новом музыкальном материале, исполнитель должен постоянно решать возникающие вновь и вновь художественные и технические задачи. Соответственно, обновляются и варьируются подходы и способы работы над произведениями; приобретается опыт, который, однако, никогда не бывает исчерпывающим, чтобы с легкостью решать встающие перед музыкантом проблемы.

Выбор репертуара для изучения обуславливается уровнем музыкаль-

но-исполнительской подготовки учащегося на текущий момент, задачами технического и общемузыкального развития молодого музыканта и, главное, — его индивидуальными личностными данными. При составлении исполнительской программы, определении методики проведения урока и, соответственно, способов, помогающих нужным образом организовать самостоятельную домашнюю работу ученика, необходимо иметь в виду очень многие обстоятельства. Следует корректировать посадку за инструментом, положение корпуса, работу всей мышечной системы и постановку рук пианиста, отслеживать лабильность психических процессов, сказывающихся на уровне развития его мышления, эстетических эмоций, восприятия, фантазии, воображения. На каждом этапе обучения должны учитываться степень проявления всех музыкальных способностей молодого музыканта, объем его общекультурного тезауруса. Принимается во внимание и динамика происходящих со временем изменений: ученик растет физически и духовно, накапливается его жизненный и музыкальный опыт, иными становятся ценностные и мировоззренческие ориентации, совершенствуется профессиональное мастерство, одни задачи решаются, другие возникают, выдвигаясь на передний план. Процесс обучения музыкальному исполнительству чрезвычайно подвижен, диалектичен и всегда уникален. Поэтому нельзя, как отмечали многие известные музыканты, укладывать

учеников в «прокрустово ложе», «стричь их под одну гребенку». Занятия в классе — это не «строевая подготовка», а учебное заведение — «не фабрика, где студенты — сырой материал, а педагоги — манекены, которые обрабатывают этот материал и выпускают его на один образец...», — говорил К.Н. Игумнов [1, с. 102]. К каждому из студентов должен быть найден свой подход, предусматривающий использование индивидуального комплекса средств психолого-педагогического воздействия.

Огромное значение имеет при этом характер складывающихся личностных взаимоотношений учителя и ученика. Стремясь создать почву для развития таланта ученика, приучить его к самостоятельности мышления и практических действий, приближающих к решению поставленных задач, педагог в тесном эмоциональном, духовном и даже физическом контакте с учеником должен создавать такую атмосферу, которая стимулировала бы интерес молодого музыканта к своему делу, пробуждала у него «радость творчества и познания» [там же, с. 127]. Поскольку занятия в классе длятся на протяжении многих лет, учитель выполняет не только педагогические, обучающие функции, но и должен стать для ученика авторитетной фигурой в своей области, умным, знающим секреты профессионального мастерства советчиком, владеющим этим мастерством. Так, например, Г.Г. Нейгауз, будучи замечательным исполнителем, педагогом и необыкновенно творческой личностью, высказывал пожелание остаться «одним из жизненных двигателей ученика, одним из впечатлений этого бытия наряду с другими, пусть более

сильными или более слабыми» [2, с. 194]. Недаром многие концертирующие музыканты, сложившиеся исполнители, не теряют контакта со своими более опытными наставниками, продолжая «обыгрывать» перед ними концертные программы, считаясь с их советами и пожеланиями. Педагог в данном случае выступает в роли режиссера совершающегося действия, видящего и слышащего исполнение со стороны и корректирующего его как в плане общей художественной концепции, так и в отдельных деталях. Именно поэтому современные коммуникативные технологии и дистанционные формы обучения исполнительскому мастерству никогда не заменят живое человеческое общение, позволяющее по-настоящему приобщиться к высокому искусству. Ведь исполнительскому мастерству музыканта всегда присуща особая энергетика, неповторимый эмоциональный, интеллектуальный и волевой посыл, своя эстетика «переживания и представления» (по К.С. Станиславскому), которые нельзя, говоря современным языком, «оцифровать».

Урок в исполнительском классе — своего рода прообраз самостоятельной работы, ее своеобразная модель. Задаются задания, рассчитанные на ближайшую и отдаленную перспективу. Как музыкальное произведение не воспринимается сразу целиком, а в процессе его развертывания (поскольку музыка относится к временным видам искусства), так и работа над ним ведется по мере осознания всех его составляющих. Но впечатление о произведении должно сформироваться целостное. Педагогом определяется алгоритм и режим самостоятельных занятий, задается мотивационный им-

пульс для того, чтобы ученик, осмысленно и целенаправленно работая над частными задачами, в итоге пришел к завершающему этапу, когда окончательно «вызревает» интерпретационная концепция произведения, воплощающаяся в наиболее законченной и совершенной технической и художественной форме.

Самостоятельная работа и занятия в исполнительском классе направлены на решение технических и художественных задач, на постижение «духа» и «буквы» музыкального текста. Техника пианиста, рассматриваемая в ракурсе теории исполнительства, — это «техническая грамматика» (Л.В. Николаев), комплекс навыков, приемов, формул, или «полуфабрикатов» (Г.Г. Нейгауз), которыми должен овладеть каждый пианист. В частности, это умение играть быстро и чисто, чередуя напряжение и расслабление. Все мышцы тела должны быть задействованы и контролируемы, движение пальцев, рук и корпуса экономичны и выверены, найдена двигательльно-целесообразная, стилистически и эстетически обусловленная, «удобная» для каждого исполнителя аппликатура, выровнено звучание отдельных пассажей в общем балансе и соотношении всех музыкальных линий и голосов. Пианисту во время игры требуется достаточная физическая сила и выносливость, в чем он тренируется, работая над разными упражнениями и эпизодами из исполняемого произведения. Это так называемая «школа» профессионального мастерства, которая приобретает на уроках с педагогом и постоянно оттачивается в регулярных домашних самостоятельных занятиях. В данном случае под «шко-

лой» подразумевается «выучка», профессиональное «ремесло», накопленный опыт, заключающиеся в *знании* о том, как надо работать над той или иной музыкально-технической проблемой, чтобы достигнуть искомого результата; *умении* так организовать все свои умственные, физические и духовные ресурсы, чтобы справиться с поставленной задачей; *владении* тем уровнем автоматизма решения технической проблемы, которое позволяет в нужный момент преодолеть ее без максимальной концентрации всех физических, умственных и волевых усилий.

Однако любое музыкальное ремесло должно быть осмысленным и одухотворенным. По сути дела, под техникой подразумевается владение всеми средствами музыкальной выразительности. Вся звучащая партитура произведения должна подчиняться слуховому контролю, а работа над деталями не исключать представление о художественной задаче в целом. Поэтому работа над техникой неразрывно связана с постижением художественного образа сочинения.

Создание художественного образа сочинения — это процесс, в котором наряду с рациональными, технологическими моментами, в большей степени задействована эмоционально-волевая и духовно-познавательная сфера личности, во многом зависящая от самостоятельных усилий учащегося, но, безусловно, руководимая и направляемая педагогом. «Все у пианиста взаимосвязано. Обогащая свой внутренний мир, он улучшает тем самым и свои внешние, пианистические качества. А совершенствуя свое внешнее поведение за инструментом, повышая техническую сно-

ровку, он совершенствует свой «внутренний мир», — замечал Я.И. Мильштейн [1, с. 142].

Ученик должен узнать как можно больше о самом композиторе, времени, в которое он жил, творчестве современников — представителей смежных видов искусств, что в значительной степени способствует расширению ассоциативного мышления музыканта. Изучение стилистики музыкального языка автора произведения, знакомство с разными гранями его творчества позволит глубже прочувствовать всю красоту и содержательное наполнение данного сочинения. Погружаясь во внутренний мир художника, в круг его идей, чувств и образов, учащийся сможет лучше ощутить логику драматургического развития произведения, выявить его главные кульминационные точки. В ходе такой самостоятельной работы развивается фантазия, творческое воображение, образное мышление молодого музыканта.

Воображаемый образ, формирующийся и мысленно проигрываемый во внутренне-слуховом представлении, должен найти свое реальное звуковое воплощение. Исполнителю, в своей самостоятельной работе, необходимо постоянно обдумывать план изложения авторского текста произведения в деталях и выстраивать общую интерпретаторскую концепцию. При этом очень важно, как замечали многие известные музыканты-педагоги, «композиторское видение» исполняемого произведения, позволяющее ощутить «кухню» творческого процесса его рождения. Молодой музыкант должен быть постоянно в проблемном поле исканий, стремясь к яркости, выпуклости художественного образа. В свою оче-

редь, произведения как бы приспосабливаются к исполнителю: «...в таинственной мимикрии воспринимают форму и окраску (...) мыслей, чувств и желаний» исполнителя» [3, с. 213]. Добавим — и общей культуры личности, его художественного тезауруса. А далее происходит своеобразная эманация: исполнитель, концентрируя все свои физические и духовные усилия, накопленный жизненный и профессиональный опыт, так или иначе «вкладывает» в понимание произведения через личное «я», транслируя его во внешний мир.

На занятиях в исполнительских классах педагог учит молодого музыканта самостоятельно работать над изучаемым произведением, используя весь арсенал средств педагогического воздействия, среди которых метод показа, словесных пояснений и эмоционально-волевого заражения. Задействованными в едином комплексе оказываются наглядно-иллюстративные, теоретико-понятийные и психологически обусловленные компоненты, реализующиеся в практическом действии.

Исполнительский показ педагога обычно сопровождается словесными пояснениями, становящимися единым «руководством к действию». Демонстрируется либо «идеальный образец» исполнения, направленный на самостоятельные репродуктивные, подражательные и в то же самое время осмысленные действия ученика, либо используется показ «от противного» — как не следует играть. Всегда должны учитываться индивидуальные психологические особенности ученика, его музыкальные и технические возможности. Известны примеры, приводимые А.И. Зилоти, учив-

шегося сначала у Н.Г. Рубинштейна, а впоследствии бравшего уроки у его старшего брата — А.Г. Рубинштейна. «Николай Григорьевич, — писал он, — всегда так играл, чтобы мы все-таки не теряли из вида ближайшей точки к идеалу, то есть соображался со способностями каждого данного ученика, и играл настолько хорошо, чтобы этот ученик не терял надежды когда-нибудь достигнуть этой точки» [4, с. 218]. Описывая же свои занятия с А.Г. Рубинштейном, А.И. Зилоти замечал, что Антон Григорьевич «показывал» произведения в классе настолько «архигениально», что ему, кроме сознания собственной ничтожности, не оставалось ничего, и как пианист он «просто переставал существовать» [5, с. 45–46].

Может иметь место показ — поиск, создающий проблемную ситуацию. Таким, к примеру, иногда был показ у Листа: на уроке он сам искал варианты исполнения, вовлекая в эти действия своих учеников, стимулируя тем самым их творческую, поисково-аналитическую деятельность. Педагог дает комментарии по всем исполнительским проблемам, связанных с преодолением технических трудностей, работой над фразировкой, интонированием музыкального материала, динамикой, агогикой, педализацией и т.д. Как замечал Г.Г. Нейгауз, осуществляется комплексное обучение, при котором «учитель должен довести до ученика не только так называемое “содержание” произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, он должен быть од-

новременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано» [2, с. 196].

Исполнительский показ и словесные пояснения педагога дают «заряд» на дальнейшую самостоятельную работу ученика, апеллируют к его мыслительной деятельности, заставляют задуматься о том, как осуществлять и выстраивать работу над произведением. В то же самое время активизируются органы восприятия — слух, зрение; на основе сравнения собственной игры и игры педагога намечаются способы решения различных исполнительских задач, пробуждается своего рода исследовательский интерес.

Однако исполнительский показ, все теоретические сведения и рекомендации имеют смысл лишь в том случае, если они несут в себе эмоциональный заряд, столь важный для продуктивной самостоятельной работы студента. Только заражение эстетическими эмоциями при встрече с прекрасными образцами музыкального искусства стимулирует художественно-мыслительные и творческие процессы молодого музыканта, определяющие пути к самосовершенствованию во всех его смыслах — профессиональных (общемзыкальном, овладением техническим, ремесленным мастерством) и духовных.

Работа над исполнительским освоением произведения — это каждый раз познание чего-то нового, преодоление «препятствий» при восхождении на неизведанную вершину. В трудах по проблемам теории и практики исполнительства существует условное деление процесса работы над сочинением на ряд этапов. На первом этапе внимание пе-

дагога обращено на самостоятельный разбор учеником нотного текста произведения. Чтение нот с листа, общее представление о произведении и его авторе, создание «рабочей исполнительской гипотезы», расшифровка указаний композитора, касающихся темпа, характера, динамики, способах звукоизвлечения, педализации и пр., — таковы в общих чертах задачи первой, «дебютной» стадии работы над сочинением.

Вторая стадия погружения в ткань произведения — это, по существу, непрерывное опытно-экспериментальное исследование. Ученик, направляемый и контролируемый педагогом, должен постоянно, путем проб и ошибок находить самостоятельные решения, касающиеся построения фраз, интонирования мелодических линий, наиболее благоприятного соотношения звучания разных голосов, выявления кульминационных точек, имеющих определяющее значение в ощущении драматургии развития материала и представлении формы произведения. Ведется кропотливая, тщательная работа в разных темпах (в том числе, методом «замедленной киносъемки» по Г.Г. Нейгаузу) над совершенствованием двигательных процессов, автоматизацией моторики; произведение делится на эпизоды, в которых шлифуется и оттачивается исполнение отдельных технически сложных моментов, выявляются и анализируются причины такого рода трудностей. «Даже малоопытному исполнителю необходимы не только наличие в сознании музыкального образа и обладание техническими средствами, которые помогают воплотить этот образ, но обязательно умение

услышать и критически оценить — отвечает ли реально звучащее исполнение намерению исполнителя, а если нет, то почему, в силу каких профессиональных недостатков. Это последнее особенно важно в самостоятельной работе...» [6, с. 185].

Важно также уметь быстро перенастраиваться и психологически переключаться при выполнении разных исполнительских задач в произведении, при смене художественных характеристик и фактуры изложения материала. В данном случае максимально активизируется сфера эмоций и интеллекта молодого музыканта. Безусловно, он, как будущий педагог, должен быть хорошо знаком со сведениями, касающимися особенностей творческого почерка композитора, времени, в которое он жил, а также со специальной методической литературой по вопросам теории и истории исполнительства.

И, наконец, третий этап работы — подготовка произведения к публичному исполнению. Самостоятельная работа на данном этапе связана с развитием различных видов памяти пианиста — слухомоторной, аналитической, конструктивной, зрительной, эмоциональной; с пробными проигрываниями произведения с тем, чтобы контролировать и замечать то, что получилось, и то, что требует дальнейшей работы; с логическим продумыванием и «вхождением» в образную сферу сочинения. Тренируется выносливость, исполнительская воля музыканта, осуществляется психологическая настройка на сам акт исполнения данного произведения перед слушателями.

Прослеживая весь путь исполнительского освоения произведения, как

очередного этапа в общем развитии музыканта, следует отметить, что педагог должен создавать условия для проявления его собственной инициативы, научить самостоятельно, эффективно работать, поощрять стремление к тому, чтобы самому решать свои проблемы. Это возможно в том случае, если усилия педагога будут направлены на развитие способностей молодого музыканта к самоанализу, саморефлексии. Выучивая произведение, до-

водя его освоение до стадии публичного исполнения, ученик учит сам себя преодолевать различные трудности музыкального и технического порядка, насыщать свое исполнение художественным содержанием, обобщая найденные знания, умения и смыслы в своем музыкальном и эстетическом опыте. Что позволяет ему в дальнейшем использовать его, осуществляя свой профессиональный рост и расширяя общекультурный кругозор.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мильштейн, Я.И. Статьи, воспоминания, материалы. М.: «Советский композитор», 1990. 287 с.
2. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музгиз. 1958. 318 с.
3. Мильштейн, Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. СПб.: Лань; Планета музыки. 2019. 264 с.
4. Баренбойм, Л.А. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. М.: Музыка, 1982. 277 с.
5. Зилоти, А.И. Мои воспоминания о Ф. Листе // Зилоти А.И. Воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1963. С. 43-74.
6. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / под ред. Г.М. Цыпина. Учебное пособие. М.: Изд. центр. «Академия». 2003. 368 с.

REFERENCES

1. Barenboim L.A. *Nikolai Grigorevith Rubinshtein. Istorija zhizni i deyatelnosti*. Moscow, Muzika, 1982, 277 p. (in Russian)
2. Milshtein Ya.I. *Statyi, vospominaniya, materialy*. Moscow, Sovetsky compositor, 1990, 287 p. (in Russian)
3. Milshtein Ya.I. *Voprosy teorii i istorii ispolnitelstva*. Saint-Petersburg, Lan, Planeta muziki, 2019, 264 p. (in Russian)
4. Neuhaus G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry*. Moscow, Muzgiz, 1958, 318 p. (in Russian)
5. *Psikhologija muzykalnoy deyatelnosti. Teoria i praktika*, ed. G.M. Tsipina, Uchebnoe posobie. Moscow, Academia, 2003, 368 p. (in Russian)
6. Ziloti A.I. "Moi vospominaniya o F. Liste", in: *Ziloti A.I. Vospominaniya i pisma*. Leningrad, 1963, Muzgiz, pp. 43–74. (in Russian)

Мариупольская Татьяна Геннадиевна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра музыкально-исполнительского искусства, Институт изящных искусств, Московский педагогический государственный университет, t.g.mari@mail.ru

Mariupolskaya T.G., ScD in Education, Professor, Musical and Performing Art Department, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University, t.g.mari@mail.ru