

ДОКЛАД

«Влияние интонационного мышления на развитие
слухо-двигательной реакции у начинающего пианиста».

Преподаватель МАУДО
Детская школа искусств №1
С.А.Комарова

С.А. Комарова

Преподаватель МАОУ ДОД

«Детская школа искусств № 1»

Г. Нижневартовск

*«Влияние интонационного мышления на развитие слухо-двигательной реакции
у начинающего пианиста»*

*«Нет хорошо играющих исполнителей, но есть знающие и умеющие правильно и
эффективно заниматься»*

О. Шульняков

Ощущение – это психический процесс восприятия и отражения предметов и явлений окружающего мира при непосредственном воздействии на органы чувств (рецепторная деятельность, не достигающая порогов сознания). Ощущение – источник знаний о мире и нас самих. Ощущения, непрерывно несущиеся к центральной нервной системе, сообщают нам о движении и дают возможность управлять им. Они не дают нам обжечься или обморозиться, они руководят нами в гастрономических пристрастиях и не дают погибнуть от голода. При помощи мышечных ощущений хирург работает скальпелем, а художник – кистью. Роль этих процессов столь велика, что человек, лишившись привычных ощущений, теряется и дезориентируется в пространстве. Подтверждение тому – опыт космонавтов: когда те впервые оказываются в вакууме, они не в состоянии поднять руку вертикально вверх, или коснуться пальцем кончика носа. Почему? Нет привычной силы земного притяжения. Или пример с людьми, лишенными вкусовых рецепторов, не ощущающими термических свойств предметов. Во всех случаях проявляется дефицит или отсутствие ощущений. Так почему же нам музыкантам, прописано обходиться без них. Почему столь важный аспект физиологии остается за гранью практического опыта? И. Сеченов объяснил это тем, что мышечные ощущения у человека, гораздо менее выражены, нежели зрительные или слуховые. Это «темные ощущения» (определение И. Сеченова).

А потому, исполнитель, педагог не может пустить их на самотёк, а должен сознательно культивировать, особенно те из них, которые связаны с музыкой. Всю работу в классе следует подчинить поиску таких ощущений.

В музыкальной педагогике проблеме работы двигательного аппарата всегда уделялось много внимания. В среде музыкантов, во все времена, была очень распространена вера в многочасовые занятия и бесчисленные повторения. Так, например, позволялось во время занятий «дабы не соскучиться» читать книгу. Имели место механические приспособления для «развития» игрового аппарата: «дактилион» А. Герца, «хирогимнаст» К. Мартена, «хиропласт» И. Ложье, «руковод» Ф. Калькбреннера. Небезызвестно увлечение экспериментами с игровым аппаратом Р. Шумана и его трагическая судьба. Все они желали одного - техники. Но способы решения данной проблемы были далеки от истины. Так в средние века преобладала изолированная работа пальцев, без участия всего игрового аппарата, что привело к созданию *механистической* школы игры. На смену ей пришли *анатомо-физиологическая*, а затем и *психотехническая* школы представителями коей являемся и мы. Этот путь растянут на века. В нём сконцентрирован опыт многих поколений музыкантов. Казалось бы бери и пользуйся! Но и по сей день, на примере большинства наших абитуриентов, других примерах приходится наблюдать всё тот же дефицит исполнительской техники и всё те же методы её развития.

Так что же такое «техника»? Большой вклад в научное обоснование игровых движений внесли в своё время Ф. Штейнгаузен, Р. Брейтгаупт и Н. Тетцель. Исследователь и физиолог Ф. Штейнгаузен определил понятие «техника» как результат работы центральной нервной системы, чередование процессов *возбуждения и торможения* в коре головного мозга (психотехническая школа). Одним из наиболее важных положений Штейнгаузена является то, что он определил основу техники - *ощущение*. Он отмечал, что движения рук - есть, прежде всего, психический процесс и что технике, в буквальном смысле, научить нельзя, но можно научиться. Через ощущения. Следовательно, развивать технику можно лишь развивая ощущения. Между головным мозгом и всеми мышцами

тела существует двусторонняя связь. Медиатором этой связи и выступает ощущение. Это своего рода мостик, тоннель от бессознательного к сознательному, от замысла к его воплощению. Только двусторонняя связь между головой и руками между слухом и ощущением делает качественным звучание инструмента и продуктивными сами занятия. Чем тоньше эти ощущения тем филиграней техника исполнителя. Анализ и сопоставление их способствует созданию качественных технических навыков, делает игру выразительной и осмысленной. Можно, конечно, идти по привычному пути по принципу «повторение-материальное» уповая на то, что количественные изменения, со временем, должны перейти в качественные. Да, это так, но отчасти. Просто качество бывает разного качества. Отсюда пресловутое - «Чем больше занимаюсь, тем хуже выходит...» В любом случае, количество помноженное на качество даёт кратно больший эффект. Под качеством же следует понимать *интонацию и ощущение*, что впоследствии выливается в *навык*. Без них работа музыканта обречена на многочасовые, мало результативные занятия. Начинать работу над ними следует с первых же занятий, не откладывая их «на потом». Со временем будет сложнее добиться нужного результата, поскольку процесс формирования игрового навыка не имеет «заднего хода», а для его исправления потребуются новые, ещё большие усилия.

Контролировать работу рук можно тремя способами: *зрительным, слуховым и осязательным*. Наибольшее распространение, в педагогической практике, получили первые два способа. Осязательный способ, к сожалению, менее популярен. Объяснить это можно его сложностью и «малоизвестностью». Этот способ основывается на целом перечне различных ощущений:

- ощущение устойчивости инструмента;
- мышечно-суставные ощущения (мышечная свобода);
- тактильные ощущения (поверхность клавиши, пружины, дна клавиатуры);
- ощущение звука на кончиках пальцев;
- болевые ощущения, ощущение неудобства (удобства), лёгкости (тяжести).

Вообще же, ощущений, как и звуковых градаций, бесконечное множество, однако все они сходятся к вышеперечисленным «базовым» ощущениям.

Так, например, правильная посадка и постановка это ощущение устойчивости инструмента. Свободный игровой аппарат это мышечно-суставные ощущения. Беглая моторика - тактильные ощущения. Музыкальный, интонационно окрашенный звук это кончики пальцев. Совокупность этих ощущений называется *мышечным чувством*. Мышечное чувство возникает в результате работы проприорецепторов (от латинского «проприус» - собственный и «рецепцию» - восприятие). Они расположены в глубине мышц и на всякое раздражение посылают сигналы в центральную нервную систему которая, в свою очередь, вызывает рефлекторные реакции, *двухстороннюю связь*. Таким раздражителем, проводником и являются ощущения. Чем богаче эти ощущения тем активнее работа мозга, тем качественней работа рук. На этом основана современная *психотехническая* школа освоения игровых движений.

Порог чувствительности к ощущениям определяется наименьшей силой раздражителя, способного вызвать эти ощущение на сознательном уровне. Достигается это кропотливой работой над звуком, многочасовыми занятиями до достижения *навыка*. Однако, при прочих равных условиях, это удаётся не всегда и не всем. Причина - отсутствие ощущения пружины и дна клавиатуры и как следствие - давление в клавиатуру. Известно, что излишнее давление в клавиатуру приводит к «зажатости» игрового аппарата, не скоординированной работе рук и дефициту техники. При статике (давлении в клавиатуру), происходит ухудшение кровообращения, недоокисленные продукты обмена скапливаются в тканях, провоцируя те или иные заболевания. Чрезмерные мышечные усилия вызывают включение в работу и соответствующих мозговых центров, что усложняет условия работы мышц и центральной нервной системы. В итоге наступает так называемый «зажим». Он образуется, когда возбуждение из очага, управляющим данным движением, иррадирует на другие зоны, нагружая их. Накапливаясь, эти напряжения становятся постоянными «спутниками» организма. Причина - в бессознательном отношении к работе рук, механической

игре, преобладании процессов возбуждения в центральной нервной системе над процессами торможения и, как следствие, излишнем давлении в клавиатуру. Результатом такой работы становится сбой, остановка, потеря темпа. В игре это напоминает сбой в системе электроснабжения. В случае перегрузки сети срабатывает защита, а в игре возникает незапланированная остановка. Нередко, причиной зажима, наряду с усталостью, может быть излишне «старательное» исполнение, когда понятия «стараться» и «напрягаться» становятся синонимами.

Расслабление мышц и постоянное стремление к уменьшению избыточных мышечных напряжений - важнейшая предпосылка успешного обучения. Это должно стать для ученика рефлексорным, привычным, каждодневным. При этом надо знать, что расслабление - это не столько физиологический процесс-действие, сколько результат воздействия определённых психологических установок, *ощущения активной свободы, игрового тонуса*. Надо иметь ввиду, что неполадки в одной руке могут повлечь неполадки и в другой. Установлено, что грубая, плохо управляемая работа рук вызывает в ответ соответствующую работу мозга, и наоборот.

Ощущение вытекает из предслышания. А потому, говоря об ощущении нельзя не затронуть музыкальные способности и, в частности, музыкальный слух. Из всего многообразия существующих ныне методик, условно, можно выделить два основных направления - «*слуховой*» и «*двигательный*» методы обучения. По существу, в них отражён давнишний спор между анатомо-физиологической и психотехнической исполнительскими школами. «Слуховой» метод исходит из приоритета музыкально-слухового образа над движением. В основе его лежат «зрительно-слухо-двигательные» связи. Схема «двигательного» метода иная: зрение - движение - звучание - слух. В его основе лежат: «зрительно-двигательные» связи. Этот метод основывается на автоматизации игровых движений в результате многократных повторений. В первом случае слух активен, во втором - пассивен. А потому, образно выражаясь, исполнитель узнаёт о какой-либо фальши, уже свершив её, как тот слепой узнаёт о фонарном столбе, посадив себе шишку. В данном случае, речь идёт о непроиз-

вольном запоминании и механическом копировании чужой модели исполнения, по принципу: «повторение - мать учения». Г. Коган говорил в таких случаях о «неуступчивой звуковой цели».

Итак. С одной стороны, недооценка значения работы над развитием двигательных навыков приводит к нерациональным движениям, излишнему расходованию мышечной энергии, перенапряжению. С другой стороны, умаление роли слухового анализа мешает объективному восприятию своей игры. Между тем, основной фактор развития техники - это наличие связи между моторно-двигательной и эмоционально-слуховой сферами. Современная методика предполагает взаимосвязь слуховых и двигательных действий исполнителя, *слухо-двигательную* основу исполнительской техники. Обеспечивает же такое взаимодействие *ощущение*. В этом случае речь идёт о *музыкально-исполнительской* технике.

Интересно то, что у профессиональных музыкантов «субъективный образ» опережает реальное звучание на 200 – 400 м/с. Следовательно, к моменту реального звучания этот образ может быть уже скорректирован, уточнён и «перепроверен». У музыкально неразвитых людей субъективный образ возникает не с опережением, а с опозданием. А потому любой сбой, остановка, излишнее переживание за исход выступления более серьёзны и фатальны.

В студенческой среде существует некое предубеждение о технике. Мол, занимайся не занимайся - бесполезно, если не дано. Особенно больно видеть тщетность усилий, когда длительная и кропотливая работа не приводит к должному результату. Одарённость, музыкальность, координация, систематические занятия, инструктивный материал - всё это важно. Но при прочих равных условиях, вне ощущения эта работа обречена на длительный, малоэффективный поиск. Только слух (слухо-двигательная основа) и ощущение (мышечное чувство) могут сделать процесс игры увлекательным и плодотворным а результаты прогнозируемыми.

Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. - «Композитор», Санкт-Петербург, 2005. С. 28.