**Некоторые аспекты музыкально-исполнительского мышления индивида**

В.В.Ищук

В последнее время в среде профессиональных музыкантов и специалистов музыкального искусства возрос интерес к проблемам художественного мышления. Это понятно и закономерно: важнейшая задача науки об исполнительстве состоит в том, чтобы, раскрывая закономерности музыкального игрового процесса, можно было бы своевременно намечать наиболее перспективные пути воспитания художественного и музыкально- технического мастерства обучаемых, успешно реализовывать намеченное.

Понятие "музыкальное мышление" не получило ещё, к сожалению, статуса строгого научного термина, не только потому, что недостаточно изучено, но и потому, что оно отличается собственно от понятия "мышление". И хотя область понятий и логических операций, относящихся к категории "мышление", играет известную роль как в процессе создания музыкального произведения, так и при его в восприятии (тем более при его исполнении!), однако ясно, что не она определяет специфику именно музыкального мышления.

Вместе с тем, его достаточно широкая распространенность в научной практике - наряду с понятиями музыкальной мысли, логики, языка - не является случайной и отражает интуитивно верное убеждение в том, что музыкальное исполнительство есть особый вид интеллектуальной деятельности, близкой к мышлению и, наряду с этим, протекающей в иных формах и по другим законам.

Изучение продуктов музыкальной деятельности, в связи с которыми сложились и методы исторического и теоретического музыкознания, играет заметную роль в исследовании музыкального мышления. Однако, если учесть, что последнее представляет собой процесс, связанный с созданием и восприятием музыкальных произведений, т.е. являет собой разновидности продуктивного мышления и перцептивной деятельности, то, очевидно, существующие методы нельзя считать достаточными. Необходима разработка новых методов, которые позволили бы перейти черту, отделяющую готовое произведение от процессов его создания, восприятия и воспроизведения. Так же следовало бы ответить на вопросы: как, с одной стороны, происходит структуирование музыки и её семантизация (т. е. появление у звуковых объектов "идеальных значений"), с другой - как происходит "извлечение" идеального содержания из слышимых звуковых последований.

Здесь неизбежна помощь смежных наук, хотя это, справедливо заметим, нелегко сделать.

Трудности заключаются в том, что исследование музыкального мышления, его составных частей требует комплексного подхода, применения разнообразных методик, разработанных различными науками. Даже в организационном плане сделать это крайне сложно.

Одной из проблем, позволяющей педагогам вникать в сущность музыкального мышления, является проблема слухомоторных отношений в музыкальном исполнительском процессе. Суть её состоит в следующем.

В процессе поиска выразительных интонаций, целеустремленно отбирая необходимые варианты звучания, исполнитель интуитивно находит и соответствующие технические приемы, которые в дальнейшем легко фиксируются путем повторения. Спрашивается: всегда ли эти приемы отвечают требованиям рациональной техники (всегда ли каждый такой прием становится единственным целесообразным и экономным средством выражения данного замысла) или необходима дополнительная их шлифовка, проводимая при непосредственном участии сознания? Ответить на поставленный вопрос можно, выяснив, существует ли между звуковым результатом и породившим его движением однозначная связь или к одной и той же цели исполнитель может прийти различными путями.

Нетрудно убедиться, насколько важно для эффективного развития техники точно знать, в каких отношениях находятся психические намерения и физические действия исполнителя. В настоящее время сложился достаточно определенный взгляд на указанную проблему. В его основу легло положение о том, что слуховые представления в процессе своей реализации автоматически вынуждают исполнителя отбирать самые рациональные движения, иначе они (представления) невоплощаемы. Так, известный музыкант Й.Гат пишет, что "если движения пианиста нецелесообразны, то извлечённые им звуки не будут отражать его музыкального представления". Отсюда следует, что единственным признаком целесообразности движений инструменталиста является соответствие извлечённых звуков слуховому представлению. Сходную позицию занимают многие известные методисты-музыканты (скрипач А.Грицюс, пианист М.Курбатов, виолончелист Э.Берзинский), физиологи (Ф.Штейнгаузен), теоретики исполнительства (И. Березовский, Г. Прокофьев) и др. Однако никому из них не удалось подвести под этот тезис серьёзную методологическую базу. Ближе всех к решению данной проблемы подошёл известный музыкант Г.Коган.

В своей статье "Современные проблемы теории пианизма" он справедливо замечает, что в реализации движений человека принимают участие как корковые, так и подкорковые узлы центральной нервной системы (ЦНС). Коган раскрывает их функции в данном процессе. Кора выступает дирижером движений, отвечающим за их целевую установку, согласованность и контроль; она руководит двигательным процессом по его смысловой линии. Подкорковые же центры обеспечивают всю "черновую" сторону двигательного акта, в том числе степень тонического возбуждения, распределение иннерваций в мышцах, пространственную и временную установку движений и т. д., словом, все то, что принято относить к форме движения.

Описывая взаимоотношения коры и подкорки во время движения исполнителя, Коган в данном случае опирается на музыкального теоретика Штейнгаузена, на его положения и утверждения о "ясной целевой установке", которая, выполненная высшими уровнями ЦНС, должна сопровождаться неизбежно бессознательным построением такой формы движения на низших уровнях, которым данная цель достигается наилучшим образом. Вмешательство сознания лишь "ухудшает ход процесса", т. к. оно "плохо и неуклюже справляется с той работой, которую без его вмешательства отлично, замечательно, тонко и точно выполняют подкорковые центры". Отсюда следовал важный в педагогическом отношении вывод: "учить исполнителя движениям нельзя".

Практика работы с исполнителями также упорно свидетельствует о том, что воспитать действительно рациональную исполнительскую технику, не прибегая к сознательному построению физиологически целесообразных приёмов игры, невозможно. В связи с этим перед сторонниками интуитивного метода развития техники с неизбежностью возникала дилемма: либо серьёзно следует пересмотреть исходный тезис о принципе однозначности в слухомоторных отношениях, либо прибегнуть к помощи компромиссных оговорок и тем самым как-то привести свою теорию в соответствие с действительностью.

Итак, выдвинув тезис о противоестественности любых попыток учить музыкантов движениям, Коган в своей более поздней работе отмечает, что "сказанное о бессознательности двигательных процессов не означает, конечно, что двигательная сторона фортепианной игры должна оставаться вовсе вне поля зрения учителя и ученика. Временное обращение внимания последнего на движения возможно и даже необходимо; на определённых этапах работы все педагоги в большей или меньшей степени прибегают к этому средству".

Добавим, что кинестатические ощущения движений (так называемое мускульное чувство) всё время сопутствует игре, а осознание этих ощущений помогает регулировать работу наших мыщц.

Так возникает противоречие в методологической концепции Г. Когана.

Действительно, с одной стороны, её исходным тезисом является штейнгаузеновский афоризм "мы ничему не можем научить тело", снабжённый развёрнутой аргументацией из области физиологии (подкорковые механизмы, "тонко и точно формирующие рациональные приёмы игры"; вмешательство же сознания, наоборот, "резко ухудшает ход процесса"). С другой - признаётся возможность успешного регулирования работы наших мышц. Правда здесь же Коган оговаривает, что "все эти цитаты направлены против работы над движениями не вообще, а только в её анатомо-физиологическом понимании".

В таком случае возникает вопрос: если между звучанием (либо представлением о нём) и движением существует однозначная связь, если подкорковые центры "безошибочно и надёжно" определяют двигательную форму и если эта форма обуславливается характером звукового образа, то вводимый в психофизиологическую структуру исполнительского акта двигательный контроль (вне зависимости от того, носит ли он детализированный характер, или связан с ощущениями "вообще", либо "общим представлением" о движениях) даже в эпизодическом виде имел смысл? В противном случае мы приходим к нелогическому заключению: несмотря на то, что форма движения целиком вытекает из характера звукового представления, это не исключает необходимости привлечения внимания к форме движения. Чем будет служить подобное "привлечение внимания" - остаётся загадкой.

Нельзя придавать серьёзное значение двигательному контролю и одновременно сохранять представление об однозначности слухомоторной связи, ибо второе делает бессмысленным и ненужным первое. Между тем, картина резко изменяется и многие противоречия отпадут сами собой, если теоретическую концепцию взаимодействия слуха и моторики строить в строгом соответствии с современной наукой.

Итак, сформулируем исходный тезис: между слуховой и двигательной сферами существует неоднозначная связь. Это означает, что исполнитель (в первую очередь тот, который находится на начальных ступенях своего развития) способен добиваться искомого звучания не всегда за счёт целесообразного движения. Причина подобного явления заключается в следующем.

Современная физиология говорит о том, что высшие уровни ЦНС, координирующие двигательный процесс по смысловой линии с помощью слуховых ощущений, проявляют известную индифферентность к двигательной форме рабочих приёмов. В свою очередь, подчинённые уровни, ответственные за данную сторону двигательного процесса, "безграмотны" (как метко замечает известный физиолог Н. Бернштейн) и сами по себе, без вмешательства сознания не способны обеспечить квалифицированную базу для сложнейших и чрезвычайно тонких специализированных движений. Таким образом, рациональные технические приёмы не прикладываются автоматически к художественному образу, бессознательно рождаясь из творческой устремлённости музыканта. Они (приёмы) формируются в процессе столкновения слуховых представлений с индивидуальными моторными данными играющего. И никто при этом не может поручиться, что в результате подобного столкновения возникает именно такая техническая форма, которая наилучшим образом будет служить поставленным целям.

Попутно возникает проблема разделения технических музыкальных средств на целенаправленный и целесообразный типы.

Определение "целенаправленный" шире понятия "целесообразный" и включает в себя все возможные варианты достижения цели (в том числе нецелесообразные). Целесообразный приём - такой приём, при котором цель достигается наиболее экономным (рациональным) и естественным способом. Ясно, что целенаправленное, но нецелесообразное движение не может быть перспективным. Следовательно, одна из важнейших задач в технической музыкальной работе заключается в правильном выборе наиболее надёжного и рационального варианта для достижения поставленной художественной цели. Однако для успешного её решения необходимо, чтобы обучающий и обучаемый владели надлежащими физиологическими критериями отбора целесообразных исполнительских приёмов. И движения тогда будут рациональными, утверждает современная физиология, когда в игровом аппарате достигнута фаза наивысшей для данных условий "физиологической проводимости" (термин О.Шульпякова).

При наличии данной фазы "приказы" ЦНС, следуя по нервным проводящим путям, беспрепятственно достигают рабочих органов и застают там обстановку, которая благоприятствует их выполнению. Они не расходуются "вхолостую" (Н.Бернштейн), а приводят к намеченному эффекту. Другое, не менее важное условие предусматривает обращение на пользу так называемых инерционных сил, возникающих при функционировании сложных многозвенных систем (такой системой, несомненно, в первую очередь является рука исполнителя), превращение их из "противника" музыканта в его "союзника". Для этого требуется определить рациональную или, как говорят физиологи, адекватную форму двигательного действия. Правда, в отдельных случаях можно найти рациональное движение и на слух, но это уже будет свидетельствовать о незаурядной моторной одарённости субъекта, и подходить к подобному явлению следует скорее как к исключению, нежели как к правилу.

Мы попытались подходить к оценке любой индивидуальной исполнительской техники не только с позиций её психологической обусловленности, но и с точки зрения её физиологической целесообразности. Однако, коль скоро физическое строение организма людей в своей основе одинаково, то в процессе рационализации двигательных форм индивидуальной по характеру исполнительской техники, несомненно, приходится руководствоваться некоторыми общими исходными положениями. Часть из них была изложена в данной статье выше.

Таким образом, процесс индивидуализации техники отнюдь не снимает проблемы её физиологической рационализации на основе общих принципов и законов.

Мы ставили своей целью в статье определить наиболее важные, действительно основополагающие принципы рационального отбора музыкальных технических средств, отталкиваясь от которых педагог был бы в состоянии различать границы целесообразной и целенаправленной техники и смог бы научить этому различию ученика ( а не ограничиваться работой над движениями "вообще" или созданием "общего представления" о двигательных ощущениях, как это рекомендует Г. Коган).

И ещё одно важное замечание - воспитание рациональных приёмов техники музыканта конечно же осуществляется в процессе решения разнообразных музыкально-художественных задач при ведущей роли внутреннего слуха. Это важная комплексная проблема касается сферы влияния категории "музыкальное мышление", и конечно же она будет решаться комплексно, интегрированно.

**Список литературы**

1. Гат Й. Техника игры на фортепиано. М.: Будапешт, 1967.

2. Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968.

3. Коган Г. У врат мастерства. М., 1969.

4. Бернштейн Н. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966.