УДК 378.147:786.2

DOI 10.23951/1609-624X-2018-3-126-130

РАЗВИТИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Г. Н. Курбонова, Н. Н. Кондратова

Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова, Абакан

В профессиональной подготовке музыканта-исполнителя исследуется широкий круг проблем. Вопрос о развитии теоретического мышления исполнителя всегда находился в центре научных интересов, поскольку от его решения зависит эффективность последующей музыкально-исполнительской и педагогической деятельности выпускника.

Рассматривается специфика теоретического мышления музыканта-исполнителя. С одной стороны, оно тесно связано с содержанием и логикой, заложенными в музыку ее автором. С другой – оно расшифровывает авторский замысел, для того чтобы интонировать его в звуках для слушателей. Следовательно, теоретическое мышление исполнителя с философских позиций раскрывается в диалектике художественного времени и интонирования. Раскрывается содержание понятий-процессов: художественное время, интонирование. В результате разрешения исполнителем противоречия, возникающего в ходе противопоставления данных процессов, рождается новая интерпретация произведения. Рассматривается алгоритм формирования теоретического мышления исполнителя. Описывается практический опыт разбора произведения Клода Дебюсси «Снег танцует» в классе фортепиано.

Ключевые слова: мышление, теоретическое мышление, логика, противоречие, художественное время, интонирование, теоретический анализ, разбор произведения.

В профессиональной подготовке музыканта-исполнителя исследуется широкий круг вопросов. Некоторые из них непременно актуализируются в зависимости от направленности его подготовки, уровня профессионально-образовательного учреждения, профессионализма преподавателя и, конечно, особенностей самого будущего музыканта-исполнителя. В то же время есть вопросы, решение которых носит принципиальный, методологический характер. К ним относится вопрос о развитии теоретического мышления исполнителя, о том, какая логика лежит в его основе. Потому важно обратиться к философскому знанию как высшему уровню осмысления всего сущего, тем более что знание о мышлении как особой форме познавательной активности человека зародилось именно в рамках философии.

Краткий словарь по философии дает следующее его определение: «Мышление – творческая способность человека, сформировавшаяся и развивающаяся в процессе его трудовой деятельности, высшая форма познания» [1, с. 183]. Мышление – способ рационального познания мира. Психологическая наука рассматривает данный познавательный процесс в разных аспектах, таких как виды, формы, классификации. Авторы же интересуют теоретическое мышление и его логика в преломлении к деятельности музыканта-исполнителя.

Поддерживая мнение А. А. Вострикова и Е. Н. Дудиной в вопросе важности создания условий, стимулирующих студентов к творчеству, нововведениям, саморазвитию и самосовершенствованию, формирующих философию их профессио-

нального мышления [2, с. 59], авторы исходят в его понимании из специфики самой музыки. Как пишет С. Е. Фейнберг: «Музыке прежде всего свойственна логика. Как бы мы ни определяли музыку, мы всегда найдем в ней последовательность глубоко обусловленных звучаний. И эта обусловленность родственна той деятельности сознания, которую мы называем логикой» [3, с. 502]. Какая логика должна лежать в основе такого мышления? Это вопрос о теоретическом мышлении исполнителя как мышлении диалектическом. Так можно говорить о мышлении композитора, а также о мышлении исполнителя, поскольку мышление человека изначально имеет диалектическую природу, оно «берет мир в целом и тем самым определяет процесс мышления от целого к его частям» [4, с. 36].

Выдающийся философ XX в. Э. В. Ильенков писал, что необходимо для понимания диалектического мышления как в полном смысле инструмента «теоретического руководства» практикой. Оно, как подлинно человеческое, начинается с осознанного отношения к противоречию: «О диалектике в собственном смысле вообще можно всерьез говорить лишь там, где противоречие делается сознательно установленным принципом мышления, занятого построением образа окружающего мира и осознующего смысл этой своей работы...» [5, с. 67–68]. Противоречие – диалектическая категория, оно объясняет механизм движения и развития мира. По мнению авторов, именно этого нет в мышлении современного педагога-музыканта, и этим может быть объяснена приверженность к догматически-

фиксированным трактовкам произведений, к традиционному разворачиванию процесса выучивания музыкального произведения, к штампам в использовании исполнительских средств и, что особенно выглядит катастрофическим для художественного творчества, – боязнь разрушить все сложившееся, устоявшееся, так как оно многократно проверено практикой. Отсюда важно говорить о необходимости воспитания культуры мышления у будущего музыканта-исполнителя.

А теперь следует обратиться к деятельности исполнителя и поставить вопрос: какое противоречие является двигателем процесса создания художественной интерпретации музыкального произведения и ее последующего воплощения?

С философской точки зрения всеобщей сущностью исполнительства как художественной деятельности является диалектика художественного времени и интонирования. Можно отметить, что пространство и время – это характеристики звука как материала музыки и самой музыки как объективного физического явления. Данные процессы, неразрывно связанные между собой, определяют логику теоретического мышления исполнителя.

Художественное время – это время музыкального произведения, это результат познания автором оценки и преобразования жизненного содержания посредством знаков-символов, сформировавшихся в данном виде искусства. Оно рождается и преобразуется в мышлении композитора. И. Б. Ротнянская пишет: «В искусствах всех видов – как в динамических, так и в статических (или в „мусических“ и „пластических“, временных и пространственных) – художественный образ произведения в известном смысле наделен и временным, и пространственным бытием: взятый как сосредоточенное целое, схватываемое единым синтетическим актом восприятия, он пространственен, а последовательно разворачиваясь от одной фазы к другой, он реализуется как протекающий во времени процесс» [6]. Физическое время существует объективно и бесконечно, художественное – субъективно, оно ограничено рамками произведения, которое создал автор.

Интонирование – процесс воплощения художественного времени, выражения чувств и мыслей посредством исполнительских средств, осуществляется первоначально (а далее и параллельно) в мышлении исполнителя. Академик Б. В. Асафьев писал: «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателя» [7, с. 202]. Интонирование – это сфера деятельности художественного мышления исполнителя. Создание художественного времени и его интонирование – два взаимосвязанных и в то же самое время самостоятельных вида художественной деятельности. Из этого един-

ства и борьбы рождается энергия самодвижения и самовыражения исполнителя, создается художественная интерпретация авторского замысла. Следует отметить, что она рождается в результате проникновения в сущность художественного времени и протекает как мыслетворчество, т. е. деятельность, направленная на изменение и переосмысление данного. Исторически эти два процесса находились в разном диалектическом соотношении. В них преобладало то единство, то противоположность. В те исторические периоды, когда автор являлся практически единственным носителем художественного времени и исполнителем своего творения, преобладало единство. С появлением нотной записи, разделением художественной деятельности на два обособленных во времени вида (композиторскую и исполнительскую) на первый план, особенно на начальном этапе, выходит противопоставление. Художественное время обеспечивает внутреннюю связь между этими процессами. Понимание данной диалектики важно для воспитания культуры мышления музыканта-исполнителя, поскольку сама музыка есть, как говорит наука, чувственно воспринимаемая процессуальная модель диалектики.

Как известно, важный момент обучения музыканта-исполнителя – разбор музыкального произведения. С первой минуты знакомства с произведением в индивидуальном классе начинается работа над интонированием, которая непосредственно связана с работой над звуком. На этом ключевом этапе актуализируется работа мышления исполнителя, которая заключается в прослеживании процесса становления конкретной формы, организации средств музыкальной выразительности для воплощения художественного содержания.

Выдающимися педагогами-музыкантами прошлого и современности написано много работ о соотношении содержания и формы в искусстве. В значительной части исследований подчеркивается принципиальность логики, лежащей в основе изучения музыкального произведения, его теоретическом анализе, последующем практическом разборе и исполнении: «от смысла к звуку» (В. В. Медушевский), «от образа к технике» (И. Цыпин). Об этой логике, организующей и развивающей теоретическое мышление исполнителя, писал В. А. Школяр, характеризуя метод содержательного анализа произведений. Он в полной мере опирался на концептуальное положение Э. В. Ильенкова: «Теоретический анализ с самого начала производится с осторожностью – чтобы не разорвать связи между отдельными элементами исследуемого целого, а как раз наоборот, выявить их, проследить. Неосторожный же анализ (утративший образ целого как свою исходную предпосылку и цель) всегда рискует разрознить предмет на такие составные части, которые

для этого целого совершенно неспецифичны и из которых поэтому снова собрать целое невозможно» [5, с. 291]. То есть происходит нарушение одного из фундаментальных условий исследовательской деятельности, которое гласит: анализ должен протекать через синтез, а синтез – через анализ.

Такой процесс прослеживания становления музыкальной формы как целостного образования уже на этапе разбора музыкального произведения превращается в методику развития теоретического (диалектического) мышления музыканта-исполнителя, где форма выводится из содержания, конкретное из всеобщего. Многократное прохождение данного пути студентом формирует диалектические алгоритмы теоретического мышления будущего исполнителя.

А теперь необходимо более подробно проследить, как вышесказанное преломляется в образовательном процессе и как в процессе теоретического анализа раскрывается художественное время, определяя собой интонирование.

Следует напомнить, что одним из важнейших профессиональных принципов основателя музыкальной педагогики Генрих Густавович Нейгауз считал «создание замысла путем проникновения в поэтическую сущность и идейный смысл произведения» [8, с. 5]. Задача педагога состоит в том, чтобы научить ученика логически мыслить, понимать музыкальный язык на основе тщательного анализа нотной записи. Оценивая (совместно с учеником) на уроке каждый элемент конкретной музыкальной ситуации, ее малейшие изменения, педагог просто обязан внушить ученику, что у композитора не бывает ничего случайного, а любое изменение (интонационное, фактурное, динамическое, ритмическое) обосновано замыслом композитора, содержанием произведения.

Г. Г. Нейгауз писал: «Учитель игры на любом инструменте... должен быть прежде всего учителем музыки, т. е. ее разъяснителем и толкователем» [9, с. 148]. Именно познание содержания произведения, стремление убедительно его воплотить в своем исполнении позволят ученику произвести поиск и тщательный отбор необходимых музыкально-выразительных средств. Но следует заметить, что именно информация преподавателя и совместный анализ формируют основу этого поиска и отбора.

Безусловно, на определенном этапе изучения произведения работа над техникой становится целью, но в процессе занятий авторы придерживаются позиции Г. Г. Нейгауза: в первую очередь нужно воспитывать в учениках интерес и внимание к содержанию музыки. И только в этом случае урок становится «процессом приобщения к таинству подлинного творчества» [8, с. 73].

Приступая к изучению произведений французского композитора-импрессиониста Клода Дебюсси (1862–1918), уместно вспомнить французского поэта, драматурга, графика Жана Кокто: «Дебюсси – это архитектура, которая, отражаясь, колыхается в воде, облака, которые нагромождаются и распадаются, это засыпающие ветви и дождь на лицах...» Уточняя, напоминаем ученику, что одним из главных критериев импрессионистов было живое отношение к окружающему миру: взгляд, момент, впечатление, преобладание красок в работе над произведением.

В данной работе остановимся на одной из шести пьес цикла «Детский уголок» (1908) «Снег танцует». Французский пианист Альфред Корто писал о ней: «Танцует снег – и грустно, и приятно, прильнув к окну, следить из теплой комнаты за безмятежно падающими хлопьями... Пьеса пленяет щемящей печалью...» [10, с. 114]. Эти слова можно отнести к началу пьесы – чрезвычайно мягкому *pianissimo* чередования шестнадцатых. Рассеянный свет, рассеянный цвет (нет тоники, опоры), простой и прелестный узор. В т. 3 появляются первые длинные, тянущиеся звуки си-бемоль – до – си-бемоль. Появление следующего звука до-диез можно сравнить с пронзительным вопросом, который наконец-то в т. 7 сменяется первым тоническим теплым звуком ре (*piu piano*), словно композитор хочет приглушить основной тон, к которому добавит легкие, светлые шестнадцатые, создавая ощущение тонкой, просвечивающей ткани, усиливая впечатление ее прозрачности и воздушности. В соответствии с этим начинаем работу над разноплановым звукоизвлечением, плотным, как основной тон нашей картины, и легким, светлым, бесконечно мягким в шестнадцатых.

Смены гармоний (Ges-dur, es-moll, Ges-dur) в тт. 14–21 воспринимаются как игра тональностей в очень тихой звучности. Скользящие, мягко диссонирующие гармонии, ладотональные переливы, отсутствие ударных моментов рожают ассоциации с поисками мгновений, быстрых смен музыкальных впечатлений, в результате которых появляется незатейливая и изысканная в своей простоте мелодия (т. 22). Ее проведение в крайних голосах придает фактуре ощущение воздушности, пространства, а появление до-мажорных бликов, оживляющих общий пейзаж, добавляет светлой грусти. В соответствии с этим добавляем еще один вариант разнопланового звукоизвлечения: «блики» требуют легчайшей акцентуации, обостренных, «нервных» кончиков пальцев. Основным направлением работы остается овладение навыками дифференцирования фактуры, требующими постоянного слухового контроля.

Пьеса «Снег танцует» представляется не только как очаровательный зимний пейзаж, она – эмоцио-

нально содержательна. Два коротких *crescendo* в тт. 32–33 вносят беспокойство и меняют общий характер пьесы, устанавливая в партии левой руки *c-moll*. На фоне бесконечно повторяющегося звука до в верхнем голосе внезапно появляются короткие тревожно-стонущие мотивы. Их печально-никнувшие интонации ассоциируются с горестной мольбой. Ю. Кремлев: «Слышны уже стоны, плач – трудно распознать: плачет вьюга или ребенок?...» [11, с. 544].

Изменяется сам тип мелодизма: он стал скорее декламационным, чем мягко-певучим. Это обуславливает введение нового варианта звукоизвлечения – рельефного. Интонационная тревожность, паузирование вносят обострение, напряженность, пьеса приобретает красочную динамичность. Принятие такой позиции содержательности станет обоснованием динамического и артикуляционного развития, серьезного внимания к технологической работе по обеспечению точности полиритмического рисунка, гибкости смен позиционных движений, точности в исполнении *sf* в последнем мотиве и эхо-отражении этой драматичной интонации.

Остинатно повторяющиеся басы превращаются в тревожное «вибрирование» шестнадцатых. Внимание концентрируется на усилении напряжения, появлении в басу угрожающего хроматизированного мотива (т. 40) и вихревом кружащемся хроматическом движении в подходе к кульминации произведения, мощному звучанию *f*, многократным *crescendo* (тт. 49–52) и хроматическому «перекрасу» *Ges-dur*, когда в басу вместо соль-бемоля ком-

позитор вводит соль-бикар. Этот момент, безусловно, потребует усиленного слухового контроля и обостренного звукоизвлечения.

Начиная с т. 53 кружение шестнадцатых успокаивается, прежний угрожающий басовый мотив из т. 40 переводится в верхний регистр и окрашивается светлой грустью благодаря окончанию мотива «интонационным вопросом», чему способствует *molto pianissimo*. Удивительно звучит мерцание шестнадцатых ля – си-бемоль – ля – си-бикар, движение постепенно замирает и истаивает туманной дымкой в последнем арпеджированном аккорде в самом верхнем регистре. Общий пейзаж даже не восхищает – он зачаровывает.

В целом пьеса Клода Дебюсси «Снег танцует» представляет собой тщательно выстроенную композицию музыканта-поэта, тонко чувствующего природу и способного передать ее красоту...

Авторы, конечно, не настаивают на таком прочтении произведения, не с каждым учеником удастся достичь высококачественного результата в исполнении этого произведения, но предложенный вариант может послужить исходной точкой для рождения других интерпретаций.

В процессе теоретического анализа произведения показано, как организуется мыслительная деятельность исполнителя, раскрывающего художественное время для его последующего интонирования в звуках. Г. Г. Нейгауз признавался: «Таланты создавать нельзя, но можно создавать культуру, то есть почву, на которой растут и процветают таланты» [8, с. 13].

Список литературы

1. Краткий словарь по философии / под ред. И. В. Блауберга, И. К. Пантина. 3-е изд., дораб. и доп. М.: Политиздат, 1979. 413 с.
2. Востриков А. А., Дудина Е. Н. Концепция подготовки педагогов-исследователей на основе компетентностного подхода // Вест. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2011. Вып. 1 (103). С. 59–62.
3. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 598 с.
4. Давыдкина В. В. Художественные знания, умения и навыки в профессиональной деятельности педагога искусства: дис. ... канд. пед. наук. М., 2004. 159 с.
5. Ильенков Э. В. Философия и культура // Мыслители XX века. М.: Изд. полит. литературы, 1991. 459 с.
6. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 9. С. 772–780. URL: http://www.studmed.ru/view/rodnyanskaya-ib-hudozhestvennoe-vremya-i-hudozhestvennoe-prostranstvo-statya-iz-9-toma-kratkoj-literaturnoy-enciklopedii_f4bcc837d22.html (дата обращения: 06.11.2017).
7. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 385 с.
8. Кременштейн Б. Педагогика Г. Г. Нейгауза // Вопросы истории, теории, методики. М.: Музыка, 1984. 89 с.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
10. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965. 246 с.
11. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.

Курбонова Галина Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой, Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова (ул. Ленина, 90, Абакан, Хакасия, 655017). E-mail: kurbonova.g@mail.ru

Кондратова Надежда Николаевна, кандидат педагогических наук, заведующая музыкальным отделением, Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова (ул. Ленина, 90, Абакан, Хакасия, 655017).

Материал поступил в редакцию 30.11.2017.

DOI 10.23951/1609-624X-2018-3-126-130

DEVELOPMENT OF THEORETICAL THINKING OF STUDENTS IN PROFESSIONAL TRAINING OF PERFORMING MUSICIANS

G. N. Kurbonova, N. N. Kondratova

Khakass State University named after N. F. Katanov, Abakan, Russian Federation

In the professional training of a musician-performer a wide range of problems is investigated. The question of the development of theoretical thinking of the artist has always been at the center of scientific interests, since the effectiveness of the subsequent musical, performing and pedagogical activity of the graduate depends on his decision.

The specificity of the theoretical thinking of the musician-performer is considered. On the one hand, it is closely related to the content and logic inherent in music by its author. On the other hand, it deciphers the author's intention, in order to intone it in sounds for listeners. Consequently, the theoretical thinking of the performer from the philosophical standpoint is revealed in the dialectic of artistic time and intonation. Further, the content of concept-processes is revealed: artistic time, intonation. The creation of artistic time and its intonation are two interrelated and at the same time independent types of artistic activity. From this unity and struggle, the energy of self-movement and self-expression of the performer is born, an artistic interpretation of the author's design is created. An algorithm for the theoretical thinking of the performer is considered. This is the process of the afterlife of the formation of the musical form as a whole formation, where the form is derived from the content as a concrete from the universal. Describes the practical experience of the analysis of the play by Claude Debussy „Snow Dances“ from the cycle “Children's Corner” in the class “Piano”. Taking into account the fact that one of the main criteria of the Impressionists was the “living” attitude to the world around: the view, the moment, the impression, the predominance of colors, it is important to disclose in the work on the product the specific ways of the author's embodiment of content. All formative elements of the play are considered inextricably linked with the image.

Key words: *thinking, theoretical thinking, logic, contradiction, artistic time, intonation, theoretical analysis, analysis of a work.*

References

1. *Kratkiy slovar' po filosofii*. 3-e izd., dorab. i dop. [A brief dictionary of philosophy]. Ed. by I. V. Blauberg, I. K. Pantin. Moscow, Politizdat Publ., 1979. 413 p. (in Russian).
2. Vostrikov A. A., Dudina E. N. Kontseptsiya podgotovki pedagogov-issledovateley na osnove kompetentnostnogo podkhoda [The conception for training of teacher-researcher on the basis of competence approach]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – TSPU Bulletin*, 2011, vol. 1 (103), pp. 59–62 (in Russian).
3. Feynberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo*. 2-e izd., dop. [Pianism as art]. Moscow, Muzyka Publ., 1969. 598 p. (in Russian).
4. Davydina V. V. *Khudozhestvennyye znaniya, umeniya i navyki v professional'noy deyatel'nosti pedagoga iskusstva*. Dis. kand. ped. nauk [Artistic knowledge and skills in the professional work of an art teacher. Diss. cand. ped. sci.]. Moscow, 2004. 159 p. (in Russian).
5. Il'yenkov E. V. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture]. Mysliteli XX veka [Thinkers of the twentieth century]. Moscow, Izd. polit. literatury Publ., 1991. 459 p. (in Russian).
6. Rodnyanskaya I. B. *Khudozhestvennoye vremya i khudozhestvennoye prostranstvo* [Artistic time and art space]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya: v 9 t. T. 9* [A short literary encyclopedia: in 9 vol. Vol. 9]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya, 1978. Pp. 772–780 (in Russian). URL: http://www.studmed.ru/view/rodnyanskaya-ib-hudozhestvennoe-vremya-i-hudozhestvennoe-prostranstvo-statya-iz-9-toma-kratkoy-literaturnoy-enciklopedii_f4bcc837d22.html (accessed 6 November 2017).
7. Asaf'ev B. V. *Izbrannyye trudy* [Selected works]. Moscow, AN SSSR Publ., 1957. T. 5. 385 p. (in Russian).
8. Kremenshteyn B. *Pedagogika* G. G. Neygauza [Pedagogy of G. G. Neuhaus]. *Voprosy istorii, teorii, metodiki* [Questions of history, theory, methods of teaching]. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 89 p. (in Russian).
9. Neygauz G. G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: zapiski pedagoga*. 5-e izd. [On the art of piano playing: notes of the teacher]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 240 p. (in Russian).
10. Korto A. *O fortepiannom iskusstve* [About piano art]. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 246 p. (in Russian).
11. Kremlev Yu. A. *Klod Debyussi* [Claude Debussy]. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 792 p. (in Russian).

Kurbonova G. N., Khakass State University named after N. F. Katanov (ul. Lenina, 90, Abakan, Khakassia, Russian Federation, 655017). E-mail: kurbonova.g@mail.ru

Kondratova N. N., Khakass State University named after N. F. Katanov (ul. Lenina, 90, Abakan, Khakassia, Russian Federation, 655017).