

МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ У УЧАЩИХСЯ ХУДОЖЕСТВЕННО- ДИАЛОГИЧЕСКОГО СТИЛЯ ОБЩЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА)

Чабаева А.М.

Московский государственный институт культуры, Москва, e-mail: chabayka@rambler.ru

В статье рассматривается один из аспектов взаимоотношений участников ансамбля (на примере фортепианного дуэта), который обозначен как художественно-диалогический стиль общения. Проблематика межличностной творческой коммуникации рассматривается с разных научных позиций (психологический ракурс творческой коммуникации двух участников фортепианного дуэта; социологический подход к проблеме; специфическая фортепианно-исполнительская составляющая, исполнительский аспект, индивидуальные особенности композиторского стиля, жанра и другие особенности исполняемого произведения). Статья выстроена на основе последовательного изложения этапов с целью развить у учащихся навык совместного музицирования, сформировать между участниками художественно-диалогический стиль общения, который ведет в итоге к высоким творческим и профессиональным достижениям. Всего обозначено четыре уровня: историко-теоретический, аналитический, эвристический, технический. Подробно раскрыта специфика каждого этапа и их взаимосвязь между собой.

Ключевые слова: художественно-диалогический, творческая коммуникация, фортепианный дуэт, фортепианное исполнительство.

MODEL OF FORMATION OF STUDENTS ART-DIALOGIC STYLE OF COMMUNICATION (CASE STUDY PIANO DUET)

Chabaeva A.M.

Moscow State Institute of Culture, Moscow, e-mail: chabayka@rambler.ru

The article deals with one aspect of the relationship ensemble members (for example, piano duo), which is designated as artistic and dialogical communication style. The problems of interpersonal communication creative is viewed from different scientific positions (the psychological perspective of the creative communication of two participants of the piano duo, the sociological approach to the problem, a piano-performing specific component, the performing aspect, the individual features of the composer's style, genre, and other features of the work performed). The article is built on the basis of the sequence of the steps with the aim to develop students' skills making music together, form between members of artistic and dialogic style of interaction, which leads eventually to the high creative and professional achievements. There are four levels indicated: historical and theoretical, analytical, heuristic, technical. Details disclosed the specifics of each stage and their relationship with each other.

Keywords: artistic and dialogical, creative communication, piano duet, piano performance.

Значение такого типа общения в исполнительском дуэте, который мы обозначаем как *художественно-диалогический стиль общения* участников ансамбля, сложно переоценить, так как он представляет собой базис отношений исполнительского союза музыкантов. Обеспечение подобного рода коммуникации между двумя участниками процесса осуществления музыкальной деятельности не является априорным и достигается путём соблюдения определённых условий, а также проведений ряда подготовительных мероприятий. Так как наше исследование раскрывает педагогический ракурс видения обозначенной проблематики, в сферу актуальных научных интересов автора, нашедших пути реализации в данной работе, входит создание комплекса педагогических рекомендаций,

направленных на достижение в достаточной мере сформированного художественно-диалогического мышления у ансамблевых исполнителей в целом и участников фортепианного дуэта в частности.

Необходимо отметить ключевой момент рассматриваемой проблематики, который обуславливает специфику подхода к организации специальных педагогических мер, направленных на её разрешение в практической деятельности: важно понимать, что отношения внутри музыкального коллектива – это, в первую очередь, вопрос психологического и социального толка, и уже потом (как следствие осуществления диалогических отношений) – сфера применения категорий и методов музыкальной педагогики (художественно-диалогический уровень).

Стало быть, есть смысл рассматривать вопрос межличностной творческой коммуникации с разных научных позиций, что обеспечит возможность всестороннего и наиболее полного изучения вопроса, а также предоставит максимально адекватную базу к созданию педагогических рекомендаций для исполнителей в дуэте:

- психологический ракурс рассмотрения творческой коммуникации двух участников фортепианного дуэта;
- социологический подход к данной теме;
- музыкально-исполнительская грань проблемы;
- специфическая фортепианно-исполнительская составляющая обзора (в данном случае – дуэтная);
- наконец, преломление индивидуальных композиторских принципов, жанра/стиля и иных особенностей исполняемого произведения.

Преследуя цель развить у учащихся навык совместного музицирования, педагог решает ряд задач, призванных сблизить взгляды участников ансамбля, сформировать у них единство мышления (разумеется, об абсолютной идентичности речи не идёт). В этом процессе можно выделить несколько этапов:

Этап I – историко-теоретический.

Этап II – аналитический.

Этап III – эвристический.

Этап IV – технический.

Историко-теоретический уровень совместной работы учащихся-пианистов в ансамбле является тем этапом, который предваряет собственно пианистическую деятельность, но является очень ответственной и важной частью процесса.

Необходимость должного осуществления данного этапа продиктована несколькими педагогическими требованиями к ансамблю. Не случайно он вынесен в самое начало схемы

отражения процесса осуществления ансамблевой деятельности. Во-первых, такую последовательность подразумевает логика работы над любым музыкальным сочинением, вне зависимости от фактурного типа его изложения. Возьмём для примера музыку XX–XXI столетий, или же импрессионистические сочинения, изобилующие авторскими пометками и уточнениями, нетипичными для привычного к традиционному порядку расстановки ремарок глазу среднестатистического музыканта (и тем более – ученика), чей профессиональный рост происходил в условиях воспитания на классических образцах мировой музыкальной литературы. Разумеется, метафорические «*morendo*», «*шёпотом*» и другие художественные уточнения моментально привлекают к себе исполнительское внимание и во многом определяют характер исполнения соответствующего фрагмента сочинения. Однако они не высвечивают полутонов, не говорят о специфической окраске того или иного термина, которую автор, вероятно, вложил в него. Разъяснению этих моментов в значительной степени способствует изучение теоретических материалов о времени создания сочинения, особенностях исполнительства той эпохи (например, совершенно отличное от современного понимания, барочное *staccato*), отношение композитора к той или иной исполнительской технике, его психологические особенности, индивидуальные (часто – безошибочно узнаваемые) профессиональные черты, такие как «ударность» фортепиано у Прокофьева или живописная звуковая картина у Дебюсси – всё это является не просто неотъемлемой частью процесса работы исполнителя над музыкальным произведением, но и в большинстве случаев представляет собой колоссальнейший её пласт. Ведь, если разобраться, влияние описываемого этапа распространяется на все последующие уровни исполнительской работы:

- Непосредственное влияние на аналитическую стадию, так как анализ исполнительских трудностей, приёмов, способов выражения образной сути сочинения происходит на основе имеющихся у музыканта знаний о произведении и обо всём том, о чём мы упомянули чуть раньше.
- Опосредованное влияние на третий – эвристический уровень работы, посредством аналитического. Выявление соотношения партий, голосов и подголосков, взаимодействия полифонических линий, фактур, значения тех или иных элементов нотного текста и их роль в создании целостного образа – это то, что становится причиной поиска адекватных исполнительских средств и подразумевает более углубленный подход, нежели второй этап.
- Резюме реализации предыдущих этапов – технический – также зависит от начального историко-теоретического уровня, несмотря на значительную степень их удалённости друг от друга. Как звенья одной цепи, уровни осуществления процесса ансамблевой работы зависят последующий от предыдущего.

Второй уровень структуры ансамблевой деятельности – *аналитический*. Не менее ответственный этап, по сравнению с первым, так как здесь от музыкантов требуется большая вдумчивость, внимательность и грамотность. Анализ вытекает из теоретического слоя конструкции ансамблевой работы и является его логическим продолжением. Он строится на обобщении данных, полученных в ходе реализации предваряющего уровня, и характеризуется бóльшей детальностью исследования сочинения – теперь необходимо работать непосредственно с нотным материалом, а не с сопутствующими ему данными. Осуществление этого этапа работы в той же мере, что и остальные уровни, подразумевает совместную вовлечённость ансамблистов. Рассмотрим примерный алгоритм действия музыкантов на этом отрезке исполнительского пути:

- 1) связующий этап с историко-теоретическим блоком: суммирование полученных информационных данных, их обобщение, категоризация;
- 2) собственно анализ нотного текста: подробный разбор произведения с позиции музыкального формообразования, фактурной организации и иных особенностей индивидуального порядка;
- 3) подготовка к последующему эвристическому срезу работы: упорядочение аналитически собранной информации о характере музыкального текста.

Из перечня видно, что фактическое осуществление аналитической миссии происходит лишь в середине этого комплекса задач. Остальные, обрамляющие его компоненты, призваны выполнить связующую функцию, скрепить данный конструктивный элемент с предыдущим и последующим этапами (с историко-теоретическим – в начале, и с эвристическим – в завершении).

С точки зрения взаимодействия субъектов творческого общения – инструменталистов в ансамбле, второй блок работы связан с укреплением психологических связей между ними. Участники дуэта, имея опыт знакомства друг с другом и с новым интерпретируемым материалом (в рамках реализации первого этапа), уже обнаружили общие моменты, сформировали комплементарный тип мышления и теперь склонны к совместным действиям единого характера.

Этот этап уже полностью может быть реализован в контексте художественного диалога – степень его совершенства зависит от индивидуальных психологических качеств музыкантов. Будучи подготовленными в период осуществления первого этапа, здесь отрабатываются механизмы совместной работы, налаживается некий алгоритм действия, комфортный для каждого из участников дуэта.

В качестве отсроченного контроля состоятельности этого пункта работы может выступать технический этап, который моментально выявит аналитические огрехи, если

таковые имеют место. Непосредственный контроль за течением процесса осуществляет педагог, который способен указать ученикам на допущенные ошибки, направить их аналитическое внимание на необходимые объекты нотного текста, скоординировать работу, оказать необходимую профессиональную помощь.

Эвристический этап является следствием двух предыдущих уровней работы. Он характеризуется поиском музыкантами ансамбля адекватного типа исполнительских приёмов и техник, основанным на историко-теоретических и аналитических данных о произведении.

Имея опыт решения задач, актуализированных первыми этапами совместной работы, участники фортепианного дуэта «видят перед собой» выстроенную сообща концепцию. На данной ступени им необходимо углубиться в исследование собственной исполнительской партии. В соответствии с имеющимися данными, они вырабатывают технически музыкальный текст, то есть теперь высвечиваются те моменты, которые несут исполнительскую нагрузку.

Данный пласт работы можно назвать интерпретаторским, так как в нём заключён комплекс мер, направленных на прочтение исполнителями авторского замысла композитора и поиском средств его технического выражения. По мнению А.Н. Байгушовой, научный интерес которой можно обозначить как обоснование способностей музыканта к интерпретации, их наличие определяется комплексом способностей: «понимать и устанавливать связи между различными музыкальными текстами, фактами, событиями; выделять заключённый в них смысл, образ; проявлять собственное отношение к ним; обосновывать свою позицию» [1, с. 232].

Фактически эта форма работы близка техническому этапу – заключительному. Однако они имеют существенное различие: здесь действие диалога проявляется косвенно, в то время как технический этап подразумевает непрерывный диалог. Таким образом, формируется некая перманентная диалогичность, которая даже в моменты фактического отсутствия подспудно довлеет над музыкантами, и получается, что даже в отдельности они работают над достижением одной общей цели. Из этого следует, что степень действия художественно-диалогических отношений в ансамбле уже настолько велика, что распространяет своё влияние на каждого из музыкантов дуэта даже вне совместной работы. На этой стадии деятельность ансамблистов плавно перетекает в заключительный этап работы, в условиях функционирования художественного диалога – *технический*. О.Я. Коробова в своём исследовании феномена антиципации в ансамбле выражает мысль о том, что «исследователи и практики исполнительства часто заостряют внимание на способности ансамблистов к синхронному звукоизвлечению и уравновешенному выстраиванию звучания. Эти

способности можно объяснить как результат деятельности абстрактного «психоэмоционального поля», а можно – как следствие наблюдательности исполнителей, заметивших, к примеру, что дыхание вокалиста всегда обусловлено последующим звукоизвлечением, что туше пианиста зависит от предшествующего атаке движения руки, кисти или пальца, что эти дыхания и движения большинством людей воспринимаются идентично, а потому в них нетрудно обнаружить определенные закономерности. Подобных закономерностей в музыкальном исполнительстве <...> огромное множество, и именно на них нужно строить психологию исполнительского искусства» [2, с. 40].

Технический этап призван отточить ансамблевое мастерство музыкантов фортепианного дуэта. На финальной стадии работы над произведением, когда концепция сформирована и ясна каждому из исполнителей, образное насыщение сочинения не вызывает сомнений, средства воплощения художественного содержания подобраны и отработаны в индивидуальном порядке, возникает необходимость нового витка совместной работы пианистического дуэта. Это период «огранки алмаза», когда из качественной заготовки выкристаллизовывается произведение искусства.

Как уже было отмечено выше, на техническом уровне выявляются возможные недоработки предшествующих этапов. Дополнительная сложность заключается в том, что исправить эти моменты, зачастую, весьма непросто, так как с изменением какого-либо звена меняет свой облик вся конструкция.

Соответственно, имея в виду другие особенности исполнения, звукоизвлечения, группировки, темповых характеристик, динамических показателей – и так далее, зависящие от полноты и правильности владения информацией, музыканты вынуждены избирать и иной вид технического выполнения задачи.

Говоря о художественно-диалогическом типе общения, отметим, что на этапе технической работы обнаруживают себя и несоответствия в представлениях музыкантов о какой-либо стороне исполнения.

Е.П. Лукьянова предлагает несколько иную модель формирования художественно-диалогических отношений между музыкантами камерного ансамбля, состоящую из четырёх пунктов:

1. Комплексный текстологический анализ ансамблевой партитуры.
2. Синхронизация исполнения.
3. Музыкальный «диалог».
4. Моделирование сценической ситуации.

На наш взгляд, данная система является продуманной и обоснованной автором, однако она не вполне убедительна с точки зрения логики последования этапов работы и,

соответственно, имеет бóльший риск неуспешности предприятия. Разберём её подробнее.

Комплексный текстологический анализ нотного текста, при приблизительном рассмотрении, эквивалентен первым двум уровням нашей структуры. По разъяснениям Лукьяновой мы понимаем, что в данную категорию она относит «тщательное, всестороннее и систематизированное изучение музыкального текста, что позволяет каждому участнику ансамбля знать не только свою партию, но и партии других исполнителей» [3, с. 65]. Фактически та же функция предусмотрена в нашей разработке аналитическим уровнем работы исполнителей с музыкальным сочинением, который, как мы помним из представленных выше обоснований данной позиции, неполноценен без предшествующего ему этапа историко-теоретического знакомства с материалом и сопутствующей ему информацией.

Синхронизация исполнения – вторая ступень ансамблевых мероприятий по налаживанию антиципации в процессе совместной творческой деятельности, по Лукьяновой. Она связана уже непосредственно с пианистической (в понимании нашей темы) стороной процесса и «направлена на выработку единства представлений участников ансамбля, касающихся временной организации музыкальных произведений, и учитывает метро-ритмическую, темповую и артикуляционную стороны ансамблевого взаимодействия» [3, с. 65]. В соотношении с разработанной нами моделью формирования художественного диалога в фортепианном ансамбле этот вид деятельности можно приблизить к техническому этапу совместной работы дуэта. Отсюда следует, что по логике организации хода занятий, представленной в настоящем исследовании, система Лукьяновой «пропускает» два важнейших, по своей функциональной нагрузке, этапа – историко-теоретический и эвристический. Однако, справедливости ради, заметим, что общие очертания эвристического уровня могут быть реализованы на этапе синхронизации исполнения (у Е.П. Лукьяновой), что, впрочем, не вполне отчётливо регламентировано в тексте её работы.

Опять же, отметим, что планомерность реализации этапов работы обеспечивает должную степень соответствия её итоговых результатов. В том виде, в котором компоненты системы представлены в цитируемом источнике, отсутствует логика постепенности, что не позволяет вписать в данную модель ни дедуктивный, ни индуктивный метод осуществления работы (в отличие от сформулированного в нашем исследовании комплекса мер, демонстрирующего дедуктивный подход к осуществлению работы над формированием художественного диалога в фортепианном дуэте).

Обобщая информацию, изложенную в данном разделе работы, отметим, что предлагаемый нами комплекс методических мероприятий направлен на формирование и укрепление художественно-диалогических отношений между партнёрами фортепианного

дуэта, но не ограничивает свои педагогические возможности этой функцией. Помимо решения обозначенной задачи, он способствует эффективной работе над исполнительской стороной произведений.

Список литературы

1. Байгушова А.Н. Интерпретация как фактор успешности музыканта-исполнителя [Текст] / А.Н. Байгушова // Вестник СамГУ. – 2011. – № 4. – С. 230-233.
2. Коробова О.Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения (17.00.09) / Ольга Ярославовна Коробова; СГК им. Л.В. Собинова. – Саратов, 2011. – 25 с.
3. Лукьянова Е.П. Формирование профессионально-коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских ВУЗов в классе камерного ансамбля [Текст]: дис. ... канд. пед. наук. – Екатеринбург, 2006. – 174 с.
4. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1982. – 319 с.
5. Проблемы ансамблевого исполнительства: межвузовский сборник статей [Текст] / ред.-сост. Е.Н. Федорович, Е.П. Лукьянова. – Екатеринбург, Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. – 218 с.