

УДК 008:78.01

## Активно-двигательный метод развития музыкального мышления в классе профессора А. Пирс

**Архипова Маргарита Валерьевна**

Кандидат искусствоведения,

доцент,

кафедра теории и истории музыки,

Московский государственный институт культуры,

141406, Российская Федерация, Московская обл., Химки, ул. Библиотечная, 7;

e-mail: marg0-27@mail.ru

### Аннотация

В статье рассматриваются некоторые аспекты музыкально-педагогической деятельности американского педагога А. Пирс, которая в своей методике использует ряд упражнений, основанных на движении, жесте. При этом само движение становится обучающим фактором, так как оно оказывает влияние на осознание и характер исполнения музыки, на особенности восприятия ее образно-смысловой сферы, и становится, таким образом, импульсом для развития творческих идей. Активно-двигательный метод способствует развитию музыкального мышления, способности к пластической интерпретации музыкальных произведений как особой форме исполнительского анализа. Формирование пластического чувства музыки является важным исполнительским качеством профессионального музыканта, так как одной из главных задач исполнителя является умение развернуть перед слушателем звуко-пластическую идею, скрытую в нотном тексте произведения. Синкретически неразделимая связь музыки и движения раскрывает огромные резервы, которые могут быть использованы в современной музыкальной педагогике и в исследовании музыкального искусства в целом.

### Для цитирования в научных исследованиях

Архипова М.В. Активно-двигательный метод развития музыкального мышления в классе профессора А. Пирс // Педагогический журнал. 2016. Том 6. № 5А. С. 373-381.

### Ключевые слова

Звуко-пластическая идея, «хореография» нотного текста, музыкальный жест, эвристика.

## Введение

«Простым жестом – взмахом руки – можно иногда гораздо больше показать, объяснить, чем словами. Да это и не противоречит самой природе музыки, в которой всегда подспудно чувствуется движение, жест («работа мышц»), хореографическое начало», – пишет в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» Г.Г. Нейгауз [Нейгауз, 1988, 47]. И действительно, синкретически неотделимая связь музыки и движения не вызывает сомнений и давно получила всестороннее научное обоснование. Другое дело, что связь эта воспринимается, трактуется по-разному у трех типов субъектов восприятия музыки: композиторов, исполнителей и слушателей. Разумеется, непреодолимых граней в восприятии музыкального произведения для того или иного типа субъектов не существует, но все же, можно выделить следующие особенности:

1) исходя из композиторского замысла, пластическое начало музыки может проявляться в комплексе знаков жестовой природы в нотном тексте;

2) двигательный, жестовый план исполнения музыкального произведения, наполненный содержанием, смыслом, обладающий собственной семантикой – это проявление исполнительского восприятия;

3) использование телесного канала для восприятия, переживания музыкального произведения характерно для слушателя.

Не вызывает сомнений тот факт, что музыка способна передать все многообразие характерных жестов человека. В то же время, пластические знаки, которые воспроизводят тот или иной жест, ту или иную форму движения, несут в себе целостную характеристику музыкального звучания: высоту, длительность, тембр, фактуру, артикуляцию и т. д. Все это «звучит в жесте», воссоздаваемом в музыкальном произведении или исполняемом под музыку. Можно сказать, что это две стороны одного явления, которые неразрывно связаны друг с другом в рамках диалектического единства. Именно это позволяет свободно переводить один вид искусства в другой: музыку – в хореографию, а движение, жест – в музыкальное звучание.

### Активно-двигательный метод развития музыкального мышления

Активно-двигательный метод развития музыкального мышления может быть использован в педагогической практике как особый прием при обучении музыкантов-исполнителей [Рыбкина, 2009]. Причем совершенствование пластической сферы должно быть направлено не только на улучшение восприятия человеком музыки как бессознательной телесной реакции на нее, но и, в гораздо большей степени, – на возможность пластической интерпретации произведения как особой форме исполнительского анализа [Базанова, 2002; Базанова, Штарк, 2004; Петренко, 2009].

Надо отметить, что в основе такого подхода лежит концепция ритмо-пластического воспитания Эмиля Жак-Далькроза, в которой идея органической связи музыки и движения была воплощена достаточно полно и целостно [Волконский, www; Подуровский, Сулова, 2001]. Как известно, Далькроз считал, что восприятие должно опережать исполнение, и был уверен, что «постижение музыки» успешнее всего происходит при актуальном (телесном) выявлении «двигательно-пластического» образа. При этом, «тело учится реагировать на все аспекты метроритмической организации, акцентуацию, паузы, звуковысотность, модуляционные процессы, агогику и динамику, темп, особенности интонирования и фразировки» [Панова, 2001, 16]. Подобная связь метроритма с выразительными свойствами других элементов музыкальной речи придает системе Жак-Далькроза широту комплексного воздействия на личность обучающегося.

Безусловно, на рубеже XIX и XX веков существовали и другие системы, апеллирующие к идее синтеза искусств. Их создателями были Франсуа Дальсарт, Рудольф Штайнер, Мари Вигман и др. Но именно система Далькроза дала мощный импульс для разностороннего развития ее положений в будущем. Можно сказать, что в свое время она оказала сильное влияние и не только на музыкальное образование, но и на музыкальное искусство в целом. Среди поклонников Далькроза в России были С. Дягилев, В. Нежинский, И. Стравинский, которые стремились достичь более тонкого взаимопроникновения музыки и хореографии посредством эуритмики. Влияния системы Далькроза заметны в творческой деятельности Карла Орфа, отчасти Золтана Кодаи и др. Идеи Далькроза имели отражение также в американской музыкальной науке и практике. Одним из выдающихся современных педагогов, применяющих активно-двигательный метод развития музыкантов-исполнителей, является Александра Пирс, профессор музыки и движения Университета Редла в Калифорнии.

Описание занятий в классе А. Пирс мы находим в книге «Интерпретируя музыкальные жесты, топосы и тропы: Моцарт, Бетховен, Шуберт» Р. Хаттена [Hatten, 2004]. Как отмечает автор, А. Пирс в своей методике во многом опирается также на учение Х. Шенкера, музыкального теоретика начала XX века, который, как известно, выделял два уровня выразительности в тональных произведениях. Один, по его мнению, возникает из упорядоченной периодичности метра, ритма, гармонии и соответствует стилистическим ожиданиям. Другой уровень связан с нарушениями периодичности, упорядоченности и приводит к возникновению неравномерности, асимметрии. В анализе Х. Шенкера фон состоит из шаблонных структур и процессов, которые служат примером стилистических «принципов» организации. Передний план выделяется благодаря пониманию «композиторских инновационных стратегий тонального движения. [Hatten, 2004,127]

А. Пирс предлагает своим студентам гибкую методику преподавания, которая объясняет выразительность как регулярных, так и нерегулярных процессов в музыкальных произведениях – как тех, что вытекают прямо из стиля, так и тех, которые стратегически отклоняют интерпретатора от такого прямого прочтения. Безусловно, при этом используется

и традиционный анализ. Но интерпретация рождается в результате действия целой системы эвристических и физических упражнений, как за инструментом, так и без него. Упражнения А. Пирс дают возможность исполнителю осознать, с точки зрения жеста, взаимосвязь фона и конфигурации переднего плана произведения и кинестетически почувствовать усиления и ослабления, подразумеваемые в развитии фраз во взаимодействии с тональными и ритмическими силами. В конечном итоге, как отмечает Р. Хаттен, исполнитель начинает осознавать, как структурируется произведение, как на драматургическом уровне взаимодействуют основные тематические образования, как складывается динамическое развитие, и «учится переводить характер жеста в звук через телесные интермодальные жестовые реализации» [Hatten, 2004,102]

Остановимся на некоторых упражнениях, предложенных А. Пирс при работе над музыкальным произведением.

1. Упражнение, которое усиливает ощущение равномерной пульсации с помощью маятникообразных колебательных движений («качание руки») вне инструмента. Цель этого упражнения – воплотить полное движение от «точки атаки» до собственно акцента, «удара». При этом исполнитель старается рассчитать точное прибытие рук на вершину дуги, которая обозначает удар как ритмическое или метрическое ударение. То, что происходит между ударами, является столь же важным опытом, как и сам акцент, и экспрессивная жизненность даже равномерного пульса становится частью кинестетического знания.

2. «Очерчивание» мелодической линии. Исполнитель «рисует» рукой (используя вес поддержанного предплечья) аналог очертания мелодии, переводя высоту и ритм в очертания пространства, которые соответствуют – в своих верхних и нижних точках, в своих внезапных и длительных движениях – тому, что он слышит как непрерывную линию, связывающую следующие друг за другом звуки. Это весьма полезное упражнение, так как услышать мелодию, как единую силу или линию, пересекающую пространство, более естественно, чем как последовательность отдельных звуков. В любом случае, как отмечает Р. Хаттен, такое «эволюционирующее обучение настроило нашу перцептивную систему связывать звуки с объектами и силами в окружающей среде» [Hatten, 2004,128] , а это является важным условием для более глубокого понимания рельефа формы и яркой, убедительной интерпретации произведения.

2. «Измерение шагами» – физическое измерение шагами структурированной басовой линии, требующее от исполнителя гораздо большего внимания и усилий, чем упорядоченные метром движения рукой. Редуцирование пассажа до его основных гармоний может создать ритм, который не синхронизирован с точными делениями времени, обусловленными метром и четырехтактовыми построениями («гиперметрическими группировками»). В своем движении исполнитель должен передать неравномерность временных промежутков в пассаже, а также обозначить близкие звуковысотные интервалы между басовыми нотами с помощью направления шагов. А. Пирс считает, что только после того, как музыканту

удается воплотить уникальный «структурированный ритм», он может возвращаться за инструментом. Это упражнение помогает добиваться жестовой убедительности в исполнении сложных пассажей.

На этой стадии обучения, если проводить аналогию с декламацией, студент находится на стадии расстановки выразительных ударений в поэме, в противоположность монотонному исполнению, например, пятистопного ямба. Финальные стадии подготовки включают в себя интернирование интонационных кривых и кульминаций, которые передают предполагаемый эмоциональный тонус произведения.

Эти два выразительных свойства могут осваиваться на практике отдельно как «охват» и «тон голоса». «Охват» воплощен в двух упражнениях.

3. Раскрытие кисти, свободно сжатой в кулак, до ее полного растяжения, синхронизированного с кульминацией в музыке, и затем в постепенном ослаблении напряжения в руке при завершении фразы. Это упражнение позволяет исполнителю, во-первых, точно определить для себя кульминационную вершину построения, во-вторых, избежать чрезмерной дробности, измельчения фразировки, создавая кульминации на более обобщенном уровне.

4. «Описывание дуги» – второе упражнение для определения кульминации и исполненной фразы. Оно предполагает растягивание всего тела вслед за рукой, которая двигается широким, круговым движением, как будто очерчивая гигантский циферблат. Кульминация в этом случае – это точка максимально вытянутой руки по диагонали от тела с вершиной между 1:00 и 2:00 на циферблате, если правая рука очерчивает круг по часовой стрелке. Пирс пишет по поводу этого упражнения: «Вполне достаточно инерции описанного вперед круга, чтобы соответствовать кинетической энергии, полученной из музыкальной фразы с ее продолжением, усилением, затиханием и, наконец, разрешением в окончании. Напряжение переливается в покой, без неизбежного присутствия какого-либо промежутка времени до начала следующей фразы» [Hatten, 2004, 129]. Такое упражнение вне инструмента может помочь исполнителю представить «гибкую игру переднего плана против более глубоких уровней», и, таким образом, охват – это «возможно, самый «шенкеровский» из процессов развития движения» [там же].

5. Заключительное упражнение – «тон голоса», которое используется для «волны аффекта в музыкальном произведении» и которое «накрывает звук цветом и исполнителя экспрессивностью, видимой во всем теле» [там же]. Так как существуют, по всей вероятности, два основных источника для нашего понимания музыкального жеста – физические движения тела и речевые интонации, «тон голоса», естественно отталкивается от последнего источника и заимствует из него свой стимул. При этом интонация не может быть достигнута без интенции. Интенция, в свою очередь, нуждается в семантическом и прагматическом контексте, который представлен в этом упражнении словом, со всем его символическим богатством денотативного и коннотативного значения. В этом упражнении важно, чтобы слово или речевая фраза максимально соответствовала смыслу музыкального построения,

над которым идет работа, чтобы это было понятно и убедительно для исполнителя. Лишь в этом случае он способен перенести в свое исполнение не только кинетическую энергию, но и эмоции, специфическое качество энергии.

Очевидно, что «тон голоса» не является изобретением А. Пирс. Использование интонирования, «подтекстовки» для более убедительного исполнения музыкальной фразы, того или иного пассажа – это широко применяемая практика, известная как в нашей стране, так и за рубежом. Тем не менее, комплекс упражнений, предложенный американским педагогом, безусловно, заслуживает внимания, и, по свидетельству Р. Хаттена, приносит качественно высокие результаты. Так, вспоминая о своем участии в сценических показах на конференциях по теории и семиотике, американский профессор, который также является пианистом-исполнителем, пишет, что ему удалось проиллюстрировать, как интонация речевая может воздействовать на интонацию музыкальную в прелюдии Ф. Шопена. Выбранное им слово было «погружаясь», которое включает в себя «неуловимое смещение качеств чувства и движения так же, как ссылку на его обычное употребление в обучении фортепианной технике (как в выражении «погрузиться в клавиши») [Hatten, 2004, 130]. Р. Хаттен отмечает, что эффект был потрясающим и очевидным для всех. Также он пишет о том, что методика А. Пирс имеет большой положительный результат при работе со студентами, которые добиваются более убедительного, выразительного исполнения после системы упражнений, разработанных педагогом.

То, что предлагает А. Пирс, опираясь на достижения музыкальной и двигательной педагогики, в том числе педагогики Эмиля Жака-Далькроза – это эвристика для исследования динамической проекции выразительного, экспрессивного значения, как оно интерпретируется физически в сочетании с детальным анализом сложного музыкального материала. В реализации «подразумеваемой «хореографии» нотного текста (а не в контрапункте с ней, как мы находим в большей части художественной балетной хореографии), исполнитель воссоздает динамические движения и жестовые значения как процессуальные формы исполнения» [Hatten, 2004, 131].

## Заключение

Итак, музыкальное искусство, обладающее множеством интермодальных связей, имеет, фактически, неограниченные возможности в области психологии музыкального восприятия. Родовая связь музыки с движением, жестом открывает новые горизонты в исследованиях музыкальной педагогики, психологии, современной музыкальной науки в целом. Активно-двигательный метод развития музыкального мышления студентов исполнительских факультетов представляется вполне перспективным, так как позволяет использовать пластическую интерпретацию произведения как особую форму исполнительского анализа, при которой музыкальная ткань переживается телом более полно, что дает возможность



говорить о подлинной «жизни с музыкой, жизни в музыке» [Волконский, 2016, www]. При этом музыкальная интерпретация становится более выразительной, глубокой, проникновенной, а исполнение – более профессиональным, осмысленным.

Все это приводит к выводу о целесообразности более широкого использования пластических методов в системе музыкального образования. В нашей стране, к сожалению, ритмика, фактически, ограничена начальным (детским) звеном, на котором формируется, главным образом, слушатель. Но к активно-двигательному методу, видимо, необходимо обращаться и на профессиональных ступенях развития музыкантов-исполнителей, в ССУЗе, ВУЗе, когда осознание взаимодействия музыки и движения более плодотворно влияет на музыкальное мышление, на способность к пластической интерпретации и т. д. Это очевидно, тем более что подобный опыт плодотворно используется в некоторых странах Западной Европы (Высшая школа музыки г. Троссингена, Высшая школа музыки им К.М. Вебера г. Дрезден, Институт Ритма г. Хеллерау, Центральный европейский университет г. Будапешта и т. д.), в Америке, отчасти в России [Шаймухаметова, 2005].

### Библиография

1. Базанова О.М. Возможности электроэнцефалографических методов диагностики музыкальных способностей // Биоуправление. Теория и практика, 2002. № 4. С. 361-365.
2. Базанова О.М., Штарк М.Б. Нейробиоуправление в оптимизации функционирования музыкантов исполнителей // Бюллетень экспериментальной биологии и медицины Сибирского отделения Академии Мед. Наук. 2004. № 113 (3). С. 114-123.
3. Волконский С.М. Человек на сцене. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek\\_na\\_scene/](http://teatr-lib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek_na_scene/) Дата обращения 07.05.2016.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
5. Панова Ж. Предисловие // Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика – XXI, 2001. С. 3-19.
6. Петренко Т. Биоуправление как нейрофизиологический метод обучения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. 2009. С. 55-64.
7. Подуровский В.М., Сулова Н. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. М.: Владос, 2001. 320с.
8. Рыбкина Т. Пластическое интонирование и его возможности в профессиональном формировании музыканта-исполнителя. // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. М., 2009. 44-54 с.
9. Шаймухаметова Л. Об авторской программе «Основы музыкального интонирования» (для фортепианных отделений вузов) // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Уфа, 2005. С. 557-574.
10. Hatten R.S. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington, Indiana University Press, 2004. 360 p.

**Music-plastic method of development  
of musical thinking in the class of Professor  
A. Pierce**

**Margarita V. Arkhipova**

PhD in Pedagogy,  
Associate Professor,  
Department of music theory and history,  
Moscow State Institute of Culture,  
141406, 7 Bibliotechnaya st., Khimki, Moscow Region, Russian Federation;  
e-mail: marg0-27@mail.ru

**Abstract**

Musical art has a variety of intermodal connections and has actually unlimited possibilities in the field of musical perception psychology. The generic link of music with movements and gestures opens new horizons in music pedagogy studies, psychology and modern musical science in general. The article discusses some aspects of musical-pedagogical activity of the American teacher A. Pierce, who in his technique uses a series of exercises based on movements and gestures. At the same time, the movement itself becomes a learning factor, as it has an impact on the awareness and the nature of music performance, especially in the perception of its image-semantic sphere and becomes, therefore, an impetus for the development of creative ideas. Active-motor method contributes to the development of musical thinking, the ability to plastic interpretation of music as a special form of performance analysis. Formation of plastic feeling of the music is important for a professional musician, as one of the main tasks of the musician is to have the ability to show to the listener a sound-plastic idea hidden in the musical text. Syncretic inseparable connection between music and movement reveals the enormous reserves that could be used in modern musical pedagogy and the study of music in general.

**For citation**

Arkhipova M.V. (2016) Aktivno-dvigatel'nyi metod razvitiya muzykal'nogo myshleniya v klasse professora A. Pirs [Music-plastic method of development of musical thinking in the class of Professor A. Pierce]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 6 (5A), pp. 373-381.

**Keywords**

Sound-plastic idea, "choreography" of musical text, musical gesture, heuristic.



---

## References

1. Bazanova O.M. (2002) Vozmozhnosti elektroentsefalograficheskikh metodov diagnostiki muzykal'nykh sposobnostei [Features of EEG diagnostic methods of musical abilities]. *Bioupravlenie. Teoriya i praktika* [Biofeedback. Theory and Practice], 4, pp. 361-365.
2. Bazanova O.M., Shtark M.B. (2004) Neurobioupravlenie v optimizatsii funktsionirovaniya muzykantov ispolnitel'ei [Neurobiocontrol in optimization of functioning of musicians performers]. *Byulleten' eksperimental'noi biologii i meditsiny Sibirskogo otdeleniya Akademii Med. Nauk* [Bulletin of Experimental Biology and Medicine, Siberian Branch of the Academy of Med. Science], 113 (3), pp. 114-123.
3. Hatten R.S. *Interpreting musical gesture, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press.
4. Neigauz G.G. (1988) *Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing: teacher's notes]. Moscow: Muzyka Publ.
5. Panova Zh. (2001) Predislovie [Preface]. In: Zhak-Dal'kroz E. *Ritm* [Rhythm]. Moscow: Klassika – XXI Publ., pp. 3-19.
6. Petrenko T. (2009) Bioupravlenie kak neurofiziologicheskii metod obucheniya muzykanta-ispolnitelya [Biofeedback as a neurophysiological technique of musician-performer's training]. *Voprosy muzykoznaniya. Teoriya. Istoriya. Metodika* [Questions of musicology. Theory. History. Methods], pp. 55-64.
7. Podurovskii V.M., Suslova N. (2001) *Psikhologicheskaya korrleksii muzykal'no-pedagogicheskoi deyatel'nosti* [Psychological correction of musical and pedagogical activity]. Moscow: Vlados Publ.
8. Rybkina T. (2009) Plasticheskoe intonirovanie i ego vozmozhnosti v professional'nom formirovanii muzykanta-ispolnitelya [Plastic intonation and its possibilities in the professional formation of the performing musician]. *Voprosy muzykoznaniya. Teoriya. Istoriya. Metodika* [Questions of musicology. Theory. History. Methods]. Moscow, pp. 44-54 s.
9. Shaimukhametova L. (2005) Ob avtorskoi programme "Osnovy muzykal'nogo intonirovaniya" (dlya fortepiannykh otdelenii vuzov) [On the author's program "Fundamentals of musical intonation" (for piano universities offices)]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika* [Musical content: science and pedagogy]. Ufa, pp. 557-574.
10. Volkonskii S.M. *Chelovek na stsene* [The man is on the scene]. Available at: [http://teatr-lib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek\\_na\\_scene/](http://teatr-lib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek_na_scene/) [Accessed 25/09/16].