

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Тапскотт, Д. «The Digital Economy» 1995 г. / Д. Тапскотт [Электронный ресурс] : Режим доступа: <http://dontapscott.com/books/the-digital-economy/>
2. Алетдинова, А. С. Цифровая трансформация экономики и промышленности: проблемы и перспективы : монография / А. С. Алетдинова, А. В. Бабкин и др. – Санкт-Петербург : Изд-во Политехн. Ун-та, 2017. – 807 с.
3. Бабкин, А. В. Формирование цифровой экономики в России : сущность, особенности, техническая нормализация, проблемы развития / А. В. Бабкин, Д. Д. Буркальцева, Д. Г. Костень, Ю. Н. Воробьев. // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Экономические науки. 2017. – Т. 10, – № 3. – С. 9–25.
4. Указ Президента РФ от 9 мая 2017 г. № 203 «О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы» [Электронный ресурс] : Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/41919>
5. Кешелава, А. В. Введение в «Цифровую экономику» / А. В. Кешелава, В. Г. Буданов, В. Ю. Румянцев и др.; под общ. ред. А.В. Кешелава; Книга первая. – Москва : ВНИИГеосистем, 2017. – 28 с.
6. Маркова, В. Д. Всемирная история: учебник для студентов вузов / В.Д. Маркова. – Москва : ИНФРА-М, 2018.– 887 с.
7. Послание Президента РФ Федеральному собранию от 01 декабря 2016 г. [Электронный режим] : URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_207978/
8. Национальная программа «Цифровая экономика Российской Федерации» [Электронный ресурс] : Режим доступа: <https://digital.gov.ru/ru/activity/directions/858/>
9. Андиева Е. Ю. Цифровая экономика будущего. Индустрия 4.0 / Е. Ю. Андиева, В. Д. Фильчакова // Прикладная математика и фундаментальная информатика. – 2016. – № 3.

УДК 371.3

Г.В. Куллама
МБУ ДО Абазинская ДМШ, Абаза

РУКА И МЫСЛЬ УЧАЩЕГОСЯ-ПИАНИСТА

В статье раскрывается взаимосвязь образно-слуховой сферы и двигательльно-моторных действий при обучении игре на музыкальных инструментах. Показан приоритет духовного над материальным:

звукового идеала исполнения над его техническим воплощением. Автор пытается решить вопрос: относятся ли игровые приемы пианиста к разряду выразительных движений человека, иными словами, выражают ли они эмоции, настроения, характер реакции исполнителя на музыку, либо являются сугубо функциональными действиями?

Ключевые слова: игровые приемы, эмоции, звуковой результат, жест, характер.

К проблеме взаимосвязи образно-слуховой сферы и двигательно-моторных действий при игре на музыкальных инструментах обращались многие известные музыканты. Например, С.Е. Фейнберг писал: «Настроение артиста, его отношение к идейно-эмоциональному содержанию произведения должно проявляться в жесте и пластике движения» [1, с.96]. Он подчеркивает, что если отнять у играющего возможность проявлять свою эмоциональную настроенность в движениях, то это отразится на самом звучании и лишит игру не только внешней, но и звуковой пластики. Более того, внешне убедительное и выражающее стремление к закономерному звуковому результату движение руки и на самом деле часто оказывается наиболее необходимым и целесообразным. И хотя педагогический опыт, в котором присутствует борьба с лишними, внешне «красивыми» движениями рук учеников за инструментом, предостерегает выдающегося музыканта от советов, понимаемых зачастую превратно, он решительно заключает, что абсолютно целесообразных движений не существует, так как игра связана с эмоцией и желанием создать определенный звуковой образ [1].

А.П. Шапов, автор многих интереснейших трудов по вопросам фортепианной техники, доказывает, что игровые движения имеют не только колористическую, но и «жестовую» направленность, будучи внутренне связаны с эмоциональными моментами игры. Он считает, что существует крайне важное умение передавать в нужный момент игровые движения в подчинение эмоционально – слуховой сфере» [2]. С.И. Савшинский, описывая руку исполнителя, замечает: «Пианист убежден, что от манеры звукоизвлечения зависит характер звучания инструмента и настойчиво ищет соответствующее движение руки, ощущая их, как выразительные действия» [3, с. 91]. «Между идеальным образом и множеством материально-звуковых свойств, – убежден один из ведущих отечественных музыковедов В.В. Медушевский, – существует еще один промежуточный слой, цементирующий интонацию. Это тело человека» [4, с. 39]. Утверждая, что музыкальная интонация – свернутое высказывание всего тела, ученый приходит к выводу: реально-пластическое прочтение не искажает природу, а наоборот, выявляет ее скрытый смысл. Он рекомендует исполнителю глубокое вживание в интонации лирического

героя произведения, предлагая «развернуть их в реальных жестах и мимике, актерски поискать образ [4].

Зрелый интерпретатор воспринимает свой инструмент, именно как живого участника творческого процесса. Исполнитель обращается с клавишами, как с одушевленными существами, стремясь их «взять», «погладить», «схватить», «приласкать». Слушатель воспринимает движения рук пианиста как «полетные», «гневные», «ликующие» и т.п. Богатый материал представляет практика обучения музыкантов других специальностей. Так, дирижеры считают, что выражение музыки осуществляется через жестикуляцию рук, физическую изменчивость их, выявляющуюся в периодичности напряжения и расслабления, насыщенности и освобожденности, активности и пассивности. Выражая особенности течения музыки, сами движения становятся возбудителем чувства, вызывают к нему и вызывают его. Добавим сюда осанку пианиста, частоту дыхания, мимику, характер игрового жеста как реакцию на конкретные музыкальные интонации – утверждения, повеления, уныния, вопроса и т.п.

Таким образом, рассматривая игровые операции пианиста, как выразительные движения, можно сказать, что они могут быть способом постижения эмоционально-смысловых структур музыки, причем способом, поддающимся педагогическому контролю и управлению. Важнейшим из этих методов является исполнительское и словесное воздействие на ученика – показ и рассказ.

В практическом обиходе показ, как правило, воздействует сразу на два анализатора – зрительный и слуховой, а объяснения преподавателя направлены и на звуковую цель, и на двигательные средства. Чем моложе и неопытнее ученик, тем более он склонен схватывать, прежде всего, внешние формы показа, чему нет смысла сначала препятствовать, но можно на данной основе постепенно углублять и расширять понимание смысла музыки. Так, С.Е. Фейнберг считал: «Ученик, не только слушая, но и видя хорошую игру, невольно перенимает нужное движение, принаравливает многое из показанного к своим возможностям». [1, с. 65] Он же считает, отмечая заразительность именно эмоционально-жестового компонента игрового действия, следует предостеречь педагога от невольного преувеличения жестов, охотно, но чисто внешне копируемых учащимися. Лучший корректор здесь – слово педагога, обращение к образным ассоциациям.

«Каждый музыкальный образ имеет свое дыхание, свою осанку – гордую, скромную или поникшую; свою походку, со свойственной ей ритмом, пластикой и степенью упругости и т.д. – писал С.И. Савшинский в своей книге «Работа пианиста над техникой». – Словесное определение помогает рождению образа пианистических ощущений и пианистических движений» [5, с. 94]. Сам перечень приемов туше, по мнению автора,

близок к словарю эмоциональных состояний человека и отражающих их движений: собранных, вкрадчивых, торопливо – порывистых, нежных. Звук рояля, в характеристиках зрелых исполнителей, настолько материален, что воспринимается всеми органами чувств: он может быть сочным, острым, глубоким, искрящимся, округлым. Его можно извлекать плавно, вытягивать, высекать, переливать. Любое из этих определений уже настраивает на конкретное переживание, реакцию» [5].

Аналогии и образные сравнения, зафиксированные учениками и исследователями выдающихся пианистов, поражают своей неординарностью, остроумием, глубиной, меткостью, но основа у них одна – обращение к опыту мировосприятия, к жизненным истокам музыкального искусства. Здесь возникает противоречие такого рода – «движения, требуемые, скажем, при игре на фортепиано, в большинстве своем отсутствуют в предшествующем личном опыте музыканта» [6, с.54] Но, в то же время, существуют интересные методики известных педагогов, воспитывающих юных пианистов. А.Д. Артоболевская, Т.Б. Гальперина-Юдовина, Э.П. Тургенева, Т.Г. Смирнова предлагают детям чрезвычайно остроумные игры, упражнения, советы, основанные на образно-двигательном моделировании игровых процессов (схватить аккорд, как падающий платочек, промаршировать пальчиками, как ножками, поворачивать кисть «машинкой, объезжающей препятствие», изобразить руками Шалтая – Болтая и т. п.) [7, с.29]. Можно добавить сюда и прекрасно зарекомендовавшую себя систему пальчиковых игр И.Э. Сафаровой.

Таким образом, работа педагога и ученика по поиску и отбору пианистических приемов, формированию игровых действий направлена на проникновение в эмоционально – образные слои музыки. Важную роль здесь – наряду с исполнительским показом – призвано сыграть вербальное «наведение» через ассоциации, опирающиеся на жизненный опыт учащегося-пианиста, в том числе и его телесно-двигательные составляющие данного опыта.

Анализ методической литературы и личный педагогический опыт позволяют предположить, что организация игровых операций пианиста способна стимулировать или напротив, тормозить процессы осмысления и исполнительского воплощения музыки. В практике музыкального исполнительства данная проблема находит свое отражение во всем, что связано с работой над фразировкой и исполнительским дыханием в процессе интерпретации произведения за инструментом. Очень важен в работе с учениками ДМШ пример «визуальной» заразительности.

Петербургский композитор В.Гаврилин замечательно описывал свои детские музыкальные впечатления: « Учителя у меня были замечательные и учили прекрасно. Больше всего давала мне их собственная игра – на фортепиано, на кларнете... Выражение их лиц, движение тела, рук,

пальцев, – все раскрывало для меня смысл показываемой музыки... Мне кажется, ничто так не помогает понять музыку, как слушать ее, находясь подле самого исполнителя» [7, с.32].

Именно зрительская наглядность исполнения фортепианных пьес учителем на уроках музыки оказывается одним из важнейших аргументов в пользу его преимущества перед слушанием их в записи. Что можно порекомендовать для работы в этом направлении?

1. Поиск актерских решений проводится в русле основной работы по созданию исполнительской интерпретации и рассматривается как один из компонентов процесса проникновения в объективное образно-художественное содержание произведения.

2. Учитель должен ясно представить возможности визуального воздействия исполнителя-пианиста. К ним можно отнести следующее:

- характер посадки, позу;
- выразительную пластику игровых действий, пианистического жеста
- выражение лица, направление взгляда, мимические средства, например, улыбка.

Все эти средства способны отразить и подчеркнуть основной характер лирического героя, эмоциональную партитуру произведения, особенно в моменты контрастных сопоставлений; жанровую основу музыки; наиболее яркие вехи развития – кульминации, повороты и паузы в драматическом развитии. Например: учитель исполняет на уроке пьесы из «Детской музыки» С.С. Прокофьева. В «Марше» он использует «дирижерский» прием – *staccato* от предплечья, смело отмечает движениями головы и корпуса озорные акценты. Оправданы и «заговорщическое» выражение лица, активная собранность позы, при нарастании – настойчиво влекущее движение корпуса к клавиатуре. В «Сказочке» легкое ритмическое покачивание корпуса оттеняет «убаюкивающее» *ostinato*. Смена «немой интонации» подчеркивает тревожно – вопрошающий характер средней части. В «Шествии кузнечиков» стремительные, смелые броски – «прыжки» и комично шествующие «шаги» обыгрывают заданный образ и сюжет. В пьесе «Дождь и радуга» с радугой ассоциируются не только широкая напевная мелодия, но и плавные дуговые переносы руки в партии сопровождения, на что нужно обязательно обратить внимание юных слушателей. Учитель подчеркивает приемы звукописи – «падающие» капли прошедшего веселого летнего ливня, а при появлении радуги встречается с детьми взглядом, рождая неповторимую минуту эмоционального контакта.

Таким образом, подводя итог всему сказанному, можно отметить, что взаимодействие процессов осмысления художественной сущности музыки и исполнительского освоения за инструментом осуществляется на различных уровнях, в том числе и в организации игровых действий музыканта. Активизируя это взаимодействие, педагог в совместной

творческой работе над произведением с учеником, обращается к всевозможным формам и методам руководства, из которых своими возможностями выделяются проблемный исполнительский показ, вербальное образно-ассоциативное наведение, тактильное воздействие, режиссура поведения за инструментом. Сама природа фортепиано, как богатейшего по своему потенциалу инструмента, позволяет объединить, образно говоря, руку и мысль пианиста на пути углубленного познания тайн музыкального искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – Москва : Музыка, 1969. – 609 с.
2. Щапов, А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А. П. Щапов. – Москва : Музыка, 1968. – 248 с.
3. Савшинский, С.И. Работа пианиста над техникой / С. И. Савшинский. – Ленинград : Музыка, 1968. – 108 с.
4. Медушевский, В. В. Человек в зеркале интонационной формы / В. В. Медушевский. // Советская музыка. – 1980. – №9. – С. 25-34.
5. Савшинский, С. И. Пианист и его работа. / С. И. Савшинский. – Москва: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
6. Цыпин, Г. М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано : учебное пособие / Г. М. Цыпин – Москва : МГПИ, 1975. – 106 с.
7. Гаврилин, В.А. Заметки о восприятии музыки / В. А. Гаврилин // Музыка-детям: Вопросы музыкально – эстетического воспитания. Ленинград, 1970.

УДК 371.3

И.О. Шестакова
МБУ ДО Абазинская ДМШ, Абаза

АКТУАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНЕННОГО ОПЫТА УЧАЩИХСЯ КАК ФАКТОР ОВЛАДЕНИЯ ОСНОВАМИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ НА НАЧАЛЬНЫХ УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В ДМШ

Период начального обучения игре на фортепиано — один из сложнейших и ответственных этапов формирования будущего пианиста или любителя музыки. Он включает в себя целый ряд педагогических задач: развитие элементарных музыкальных способностей - эмоциональной отзывчивости на музыку, музыкального слуха и чувства