

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

ритма, памяти - овладение нотной записью и основами музыкальной грамотности, раскрытие творческого потенциала, и, конечно, закладку основ исполнительской техники.

Ключевые слова: занимательные упражнения, сюжетная инсценировка, двигательно-пластическая импровизация, психология, педагог.

Современная методика работы над фортепианной техникой сформировалась в результате длительного исторического развития. Представители разных школ и направлений пытались определить и найти наиболее рациональные пути овладения приемами игры, которые существенно менялись вместе с появлением новых стилей. Учение старой школы основывалось на вере в многочасовые занятия и бесчисленные повторения как единственный способ преуспеть в профессии музыканта, поэтому данная школа получила название «механическая». Приверженцами этого подхода можно назвать М. Клементи, Ф. Калькбреннера, И. Ложье, А. Герца.

Одним из ведущих учителей, значительно опередивших свое время, по праву можно считать австрийского композитора и пианиста Карла Черни (1791-1857). К. Черни был знаменит в Вене, прежде всего, как преподаватель игры на фортепиано и создатель огромного количества фортепианных этюдов – небольших инструментальных пьес, позволяющих учащимся отрабатывать какие-либо трудные приёмы игры и совершенствовать исполнительскую технику. Он указывал на технику как на средство передачи «духа и чувства» в исполнении.

На рубеже XIX-XX столетий старые учения были заменены новыми, названными анатомио-физиологической школой. Её последователи пытались найти естественные, целесообразные, «правильные» движения рук музыканта-исполнителя, опираясь на данные науки, прежде всего анатомии и физиологии, откуда и пошло название школы. В это же время в Европе возникает психотехническая школа, представители которой считали регулятором движения образ, живущий в представлении музыканта и служащий толчком его игровых действий. По их мнению, двигательно-моторный компонент техники исполнителя существует в тесном и неразрывном единстве с психическим. И. Гофман ввел новый термин «умственная техника», которая «предполагает способность составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, не прибегая вовсе к помощи пальцев» [1, с. 35].

Итак, на современном этапе развития фортепианной педагогики и исполнительства, техника пианиста в первую очередь понимается как техника художественного выражения. Она включает в себя не только быстроту и ловкость, но также ритм, динамику, агогику, артикуляцию и другие средства выразительности. Резюмируя все вышеперечисленное,

можно сказать: техника – это мастерство, полное и всеобъемлющее владение средствами художественной интерпретации в процессе исполнения на фортепиано.

Кредо современной фортепианной педагогики гласит: одним из наиболее важных условий формирования высокохудожественной техники пианиста является организация игрового аппарата [2]. Вопросам данной организации посвящены труды по теории исполнительства (Г. Коган, О. Шульпяков, К. Мартинсен и др.). Огромный опыт в данной области также накоплен исполнительской и педагогической практикой выдающихся отечественных пианистов (К.Н. Игумнов, С.Е. Фейнберг, Г.Г. Нейгауз, Л.Н. Оборин и др.).

Ведущий преподаватель по классу специального фортепиано ЦМШ г. Москвы Е.М. Тимакин сформулировал пять принципов организации игрового аппарата [3]:

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах.
3. Целесообразность и экономность движений.
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат (как необходимый итог).

В сущности, Е.Тимакин подвел своеобразный итог исторического развития взглядов на рациональную организацию игрового аппарата пианиста.

К.А. Мартинсен (1881-1955) – известный немецкий пианист, музыковед и музыкальный педагог, пишет: «Обучающемуся на фортепиано надо постоянно напоминать, что для успешного роста мастерства ему необходимо всегда заботиться о развитии физической гибкости и упругости всего тела. Музыкант – исполнитель – человек спорта и должен им быть всегда» [2, с.23]. Г.Г. Нейгауз также не уставал повторять, что в двигательном отношении спутником «хорошего» звука будет всегда: полнейшая гибкость (но отнюдь не «расслабленность»), и при этом вспоминал слова Шопена и Листа: «Гибкость прежде всего» [1, с.53]. Русский и советский пианист, композитор, педагог, публицист, музыкальный критик А.Б. Гольденвейзер (1875-1961) всю жизнь до глубокой старости играл в теннис; он постоянно советовал своим ученикам ходить в цирк (и сам любил туда ходить), внимательно следя и восхищаясь ювелирно-точной красивой работой гимнастов и жонглёров.

Обучение на фортепиано – непрерывный и взаимосвязанный процесс, все звенья в цепи которого очень важны. И то, насколько ученик будет успешен в своей дальнейшей музыкальной деятельности, насколько его игра будет техничной и музыкальной, во многом зависит от первых лет обучения. Возраст 6-7 лет является одним из переломных моментов онтогенеза, когда происходят глубокие многообразные изменения в

протекании физиологических и психофизиологических процессов. Эти изменения в организме столь важны и оказывают такое заметное влияние на поведение и деятельность ребенка, что принято характеризовать данный период как один из кризисов развития.

В это время происходит процесс активного созревания организма, мышечная система достигает особенно высокой степени развития, вследствие чего относительно хорошо сформирована двигательная сфера: ребенок умеет ходить с разной скоростью, причем шаг равномерный, широкий. Бегаёт он быстро и легко, достаточно легко овладевает такими движениями, как лазанье, прыжки с места и с разбега, плавание, ходьба на лыжах и др. Однако созревание крупных мышечных групп опережает развитие мелких мышц, в частности кистей рук. Поэтому ребенок, в возрасте 6-7 лет в целом достаточно ловок, быстр, пластичен, но мелкие дифференцированные движения, например, письмо, рисование, всё еще для него затруднительны. Перестройки в работе систем жизнеобеспечения определяют возросшие возможности организма ребенка, более высокий и устойчивый уровень умственной и физической работоспособности, что, в свою очередь, способствует более совершенной адаптации к условиям школьного обучения.

Уровень развития сенсорики у 6-летних детей достаточно высок. Особое значение имеет состояние зрительного анализатора, с помощью которого мы получаем основную информацию об окружающем. К 6-7 годам повышается острота зрения ребенка, однако она еще не достигает уровня взрослых. К этому возрасту повышается точность и тонкость цветоразличения. Имеет свои особенности и слуховая чувствительность ребенка. Острота тонального слуха к 6-7 годам значительно повышается по сравнению с периодом первого детства. Параллельно возрастает и звуковысотная различительная способность. В этом возрасте система восприятия продолжает усложняться и совершенствоваться за счет дальнейшего включения переднеассоциативных (лобных) долей коры, восприятие становится более экономичным. И все же процессы восприятия у детей еще не совершенны.

В тесном взаимодействии с системой восприятия развивается внимание. У первоклассников еще невелик объем внимания, в восприятии отсутствует целенаправленность. Часто ошибки в работе учащегося объясняются тем, что ребенок не в состоянии охватить всю предложенную информацию, сосредоточиться на ней.

Закономерные изменения претерпевают и процессы памяти. С появлением зачатков абстрактного, логического мышления становится возможным опосредование информации. Развивается способность к обобщению в целях лучшего запоминания.

Важно отметить, что младший школьный возраст особенно восприимчив к целенаправленным педагогическим воздействиям. Он

также является благоприятным периодом для формирования произвольной целенаправленной деятельности ребенка, когда он овладевает многими знаниями, умениями, навыками, которые предотвращают трудности в обучении.

Таким образом, мы можем говорить о сензитивности данного возраста формирования основ исполнительской техники пианиста. Обучение игре на фортепиано, однако, невозможно вне длительного процесса автоматизации специальных навыков, что требует от учащихся большой усидчивости и настойчивости не свойственной пока детям данного возраста. Монотонность работы, сложность словесных объяснений тех или иных приемов игры при таких возрастных особенностях, как быстрая утомляемость, недостаточная концентрация внимания, сосредоточение на эмоционально-значимом, привели нас к заключению о необходимости поиска специальных методов работы на начальном этапе фортепианного обучения. В основу разрабатываемой нами методики положена актуализация жизненного опыта юных музыкантов. Задействование данного опыта поможет связать новую деятельность с тем, что уже привычно и знакомо ребенку.

Анализ педагогического наследия таких выдающихся отечественных пианистов, как К.Н. Игумнов, С.Е. Фейнберг, Г.Г. Нейгауз, Л.Н. Оборин и др., показал, что в работе с учениками они использовали актуализацию жизненного опыта для достижения пианистической свободы и овладения новыми игровыми приемами. Большую помощь в нахождении нужных мышечных ощущений оказывает художественно-образное определение технического приема; будя фантазию ученика, оно вызывает ассоциации с движениями, выполняемыми человеком в его повседневной жизни.

Обширный материал для сравнений дает также область спорта. Д.Д. Благой сравнивает внутреннюю подготовку пианиста к началу исполнения с ощущением спортсменом «старта» перед забегом или прыжком; или рекомендует в дополнение к разучиванию произведения отдельными небольшими фрагментами «тренировку в беге на большую дистанцию» [1].

Истоками образных ассоциаций является также опыт художественных действий в других областях искусства. Например, «А.Б. Гольденвейзер часто советовал перед взятием первого звука или аккорда нажать педаль — открыть демпфера, - пишет Д.Д. Благой, - мне напоминает это технику акварельного письма: сперва смочить бумагу, а потом уже на нее, подготовленную, наносить краски» [1]. Интересны сравнения Я.И. Зака (1913-1976) – советского российского пианиста, педагога, обращенные к сфере собственных чувств, эмоций учащегося. Так, для извлечения острого, интенсивного звучания, он просит играть «нервными», «злыми» пальцами. Другой выдающийся педагог А.Д. Артоболевская пишет, что начиная занятия с самыми маленькими детьми, прежде всего надо

стараться не отпугнуть их чем-то слишком серьезным, что может показаться им утомительным и скучным. Для этой цели нужно создать ассоциации со всем, что им привычно и приятно [4].

Ценнейшей в этом отношении для нас является работа И.Э. Сафаровой «Игры для организации пианистических движений: доинструментальный период» [5]. В ней содержатся различные упражнения, состоящие из элементов тех сложных движений, которые понадобятся пианисту при непосредственном соприкосновении с инструментом.

Методические наработки показывают, что педагоги актуализируют богатый жизненный опыт учащихся (сенсорный, вербальный, тактильный, двигательный, слуховой), прибегая на своих уроках к методу художественно-образного определения технического приема. При этом они используют разнообразные сферы действительности для ассоциативных сравнений (быт, природа, спорт и т.п.). А на начальном этапе используются не просто словесное определение приема, но также и различные занимательные упражнения, сюжетная инсценировка, а также двигательно-пластическая импровизация.

Целенаправленная работа по развитию фортепианной техники должна вестись уже с первых лет обучения. Техническое развитие начинающих требует специфических методов работы, которые бы:

- соответствовали данному возрасту;
- облегчили сложный процесс формирования технических навыков;
- стимулировали интерес учащегося к занятиям музыкой;
- пробудили в нем желание к творческой деятельности и самостоятельной работе.

Этим требованиям отвечает метод актуализации жизненного опыта учащихся. Процесс актуализации осуществляется на основе таких приемов, как занимательные упражнения, сюжетная инсценировка, двигательно-пластическая импровизация, художественно-образное определение технического приема.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Шмидт-Шкловская, А.А. О воспитании пианистических навыков / А.А. Шмидт-Шкловская – Ленинград : Музыка, 1985 – 70 с.
2. Мартинсен, К.А. Индивидуальная техника пианиста / К. А. Мартинсен. – Москва, 1966. – 92с.
3. Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста : методическое пособие / Е. М. Тимакин. – Москва, 1989, – 75 с.
4. Артоболевская, А. Д. Первая встреча с музыкой : учебное пособие. / А. Д. Артоболевская. – Москва: Советский композитор, 1992. – 103 с.

5. Сафарова, И. Э. Игры для организации пианистических движений. Доинструментальный период / И. Э. Сафарова. – Екатеринбург, 1994. – 52 с.

УДК 655. 42

Е.Г. Подгайская
ОмГУ, Омск
А.А. Медведева
УГЛТУ, Екатеринбург

НАРОДНЫЕ ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ ВО ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА П. БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО)

В статье рассматривается пример обращения великого фламандского художника П. Брейгеля Старшего к поучительным народным пословицам и поговоркам в художественном произведении.

Ключевые слова: Питер Брейгель Старший, фламандская живопись XVI века, народные пословицы и поговорки.

Творчество великих мастеров прошлого и настоящего лишь немногих оставляет равнодушным. Любое произведение искусства, будь то стихи, проза, музыкальное произведение, скульптура, картина и т.д. – это обращение автора к зрителю, содержащие или вопрос для осмысления, или ответ на насущный для личности или общества вопрос, или размышление автора, а, возможно, и его мнение по важной нравственной проблеме или отношение к ней. Другими словами, автор пытается установить коммуникацию со зрителями, т.е. взаимодействовать, общаться с ними, а это обогащает последних опытом изучения и понимания искусства.

Во все времена многие представители искусства использовали в творчестве фольклор своего народа. Роль пословиц, поговорок, песен, легенд, былин, мифов трудно переоценить. Сегодня нам хотелось бы раскрыть особенности использования народных пословиц великим фламандским художником Питером Брейгелем Старшим, рассматривая подробнее его картину «Двенадцать пословиц» (1560) [1].

Мы мало знаем о ранних годах жизни Брейгеля Старшего. Большинство сведений о его жизни можно почерпнуть из его же картин и исторического контекста эпохи в целом. Считается, что Питер Брейгель родился между 1525 и 1530 годами. Свою юность он провел в неизвестности и прославился только после переезда в Антверпен. Здесь он обучался живописи и гравюре, а затем вступил в ряды Гильдии Святого Луки – влиятельного союза фламандских художников. Участниками этой