

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К РАЗВИТИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ НА НАЧАЛЬНОЙ СТАДИИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Введение. В Федеральных государственных требованиях к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроку обучения по этой программе, введённых Министерством культуры РФ в 2012 году, подчеркивается, что результатом освоения программы «Фортепиано» в области музыкального исполнительства является приобретение обучающимися «умения грамотно исполнять музыкальные произведения как сольно, так и при игре в ансамбле; самостоятельно разучивать музыкальные произведения различных жанров и стилей; создавать художественный образ при исполнении музыкального произведения; самостоятельно преодолевать технические трудности при разучивании несложного музыкального произведения» [1].

Развитие исполнительской техники имеет огромное значение для начинающих музыкантов в период освоения первоначальных навыков игры на фортепиано. Правильная посадка за инструментом, предполагающие рациональность и естественность движения рук и пальцев, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами, приёмы звукоизвлечения — это основа, без которой музыкальное и техническое продвижение ученика немислимо. Очень важно, чтобы инструментальное исполнительство уже на начальном этапе было достаточно качественным. Качество игры зависит от сформированных основных исполнительских приёмов игры на инструменте. Однако на практике наблюдаются большие трудности в развитии технических навыков у начинающих исполнителей.

Вопросами развития исполнительской техники занимались педагоги Г. Г. Нейгауз, Л. Г. Арчажникова, Е. Я. Либерман, Г. М. Цыпин, А. А. Абдуллина, Й. Гат. Анализ этих исследований выявил, что в музыкальной педагогике нет единого подхода в обучении игре на фортепиано. Большинство учёных и практиков предлагается деятельностный подход в преподавании игры на музыкальном инструменте, который на первый план выдвигает активность человека, направленную на становление сознания и личности в целом, но который не всегда обеспечивает стабильность образовательных результатов. Нам представляется, что более эффективным может стать применение антропологического подхода, означающего системное использование данных наук о человеке и их учёт при построении и осуществлении музыкальной деятельности, как инновационного пути в преподавании игры на музыкальном инструменте.

Основная часть. Обращаясь к рассмотрению понятия «фортепианная техника», мы видим, что оно не имеет однозначного определения. Л. Г. Арчажникова считает, что фортепианная техника — это овладение качеством звукоизвлечения и разными видами фортепианного туше, педализацией и аппликатурными принципами, фразировкой и динамическими контрастами, агогикой и, конечно, различными видами сугубо технических трудностей [2]. Г. М. Цыпин говорит, что техника музыканта-исполнителя — это скорость и точность пальцев, беглость и ловкость их. Техника пианиста — это скорость плюс звуковая и ритмическая ровность [3]. По мнению Е. Я. Либермана, под фортепианной техникой понимается та сумма умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата [4]. А. А. Абдуллина в своём учебно-методическом пособии говорит о том, что исполнительская техника музыканта — сложный синтез психических и анатомио-физиологических факторов, в определённой мере обусловленный конструкцией инструмента, его выразительными возможностями и исторический сложившейся, лишь ему свойственной технологией звукоизвлечения [5]. Сравнивая между собой данные определения, мы видим, что авторы описывают исполнительскую технику по-разному.

Авторы также по-разному определяют структуру исполнительских умений. Так, русский и советский пианист и педагог Г. Г. Нейгауз считал, что фортепианная техника подразделяется на несколько элементов [6]. Первый элемент — взятие одной ноты. Взятие одной ноты уже само по себе считается задачей, которая интересна сама по себе, а также интересна в познавательном отношении. Второй элемент — это, конечно же, взятие двух, трёх, четырёх и так далее нот. При многократном повторении двух звуков получается трель. Третий элемент — различные виды гамм. В данном случае автор говорит о том, что в этом разделе появляется новое — по отношению к предыдущему. Новое в том, что рука не заключена в одну позицию, а переносится на разное расстояние влево или вправо по клавиатуре. Четвёртый элемент — арпеджио во всех его видах. Пятый элемент — двойные ноты (от секунд до октав; до нон и децим). Шестой элемент — вся аккордовая техника, то есть трёх-, четырёх- и пятизвучные одновременные сочетания нот в каждой руке. Главным, считает автор, полнейшую одновременность звучания, ровность всех звуков в од-

них случаях и умение выделять отдельный звук в аккорде в других случаях. Седьмой элемент — переносы руки на большие расстояния, так называемые «прыжки» и «скачки». Чистота звучания при этом зависит от внимания, зоркости, воли и тренировки. Восьмой элемент — полифония. В этом разделе автор определяет занятия полифонией не только лучшим средством развития духовных качеств у пианиста, но и чисто инструментальных, технических, так как ничто не может научить «петь» на рояле, как многоголосная ткань в медленных вещах.

Проведя анализ структуры технических навыков, в том числе и у других пианистов-педагогов, мы приходим к выводу, что фортепианная техника — это совокупность умений, навыков и приёмов, с помощью которых достигается выразительное художественное звучание. Есть различные виды фортепианной техники. Она разделяется на мелкую и крупную. К мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиции, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике — тремоло, октавы, аккорды и скачки.

В классе преподавателя А. Ю. Кожевиной в 2019/2020 учебном году была проведена диагностика развития технических умений у учащихся фортепианного отделения МБУДО «Детская школа искусств № 4 г. Тулы» в младших классах. Было осуществлено педагогическое наблюдение за развитием умения звукоизвлечения и умения игры стаккато.

Проведение педагогического наблюдения за развитием умения качественного звукоизвлечения у младших учащихся школы искусств, которое длилось в течение 6 месяцев, выявило следующие данные. Из двенадцати учеников, обучающихся в начальных классах, лишь 25 % пианистов владели навыком извлекать звук мягко и красиво, имея при том цепкие кончики пальцев и гибкую, «дышащую» кисть руки. Еще 50 % учащихся во время наблюдения за ними показали устойчивое стремление к наивысшей точке развития умения правильного звукоизвлечения. Оставшимся 25 % детей исследуемое умение давалось особенно сложно: извлекаемые звуки были жестковаты, чему причина — сильное давление пальцев на клавиши и зажата кисть.

Следующим этапом исследования явилось изучение ещё одного немаловажного умения начинающих пианистов — игры стаккато. Наблюдения за учащимися привели к таким результатам. У 70 % детей, только начинающих свой нелёгкий путь пианиста, были проблемы с игрой штриха стаккато: отсутствие краткого, острого прикосновения к клавишам. И это происходило либо по причине слишком зажатых плеч и предплечья, либо очень «вялых» кончиков пальцев. Остальные 30 % учащихся начальных классов фортепианного отделения показывали успехи в развитии этого умения, недавно познакомившись со штрихом стаккато.

По окончании диагностики мы выбирали методики, которые смогли бы помочь обучающимся в развитии исполнительской техники на начальной стадии обучения игре на фортепиано. Преподаватели тульской Детской школы искусств придерживались единой методики развития умения качественного звукоизвлечения из музыкального инструмента, направленной на искоренение выявленных проблем у учеников с учётом антропологического подхода в педагогике. Базируется эта методика на том, что начинающих пианистов сразу стоит предостерегать от одного распространённого недостатка, характерного для начала обучения. Педагог с самых первых уроков должен следить, чтобы ученик не приучался к излишнему давлению на клавишу, ведь клавиши дальше своих пазов идти не могут. Давление — это неубедительный жест, он не приносит никакой пользы, отрицательно влияя на звук и технику. В быстром темпе давление на клавишу совсем недопустимо. Скорость движения должна быть как бы обратно пропорциональна нажиму на клавиатуру. Взяв от руки вес и тяжесть, кисть после извлечения звука перестаёт давить на инструмент. Надо научиться мгновенно освобождать руку от усилий. Давление вредно, оно парализует руки.

В развитии этого умения и в преодолении проблем, возникающих у детей при игре стаккато, преподаватели тульской школы также явились единомышленниками, придерживаясь методике Й. Гата, который в своей книге «Техника фортепианной игры» [7] говорит о том, что по мере того, как ускоряется темп, стаккато будет требовать ещё большей и большей силы звука. Вследствие этого при исполнении стаккато следует совершать взмах или верхней частью руки, или предплечьем. Что касается медленного темпа, то в этом случае каждый звук должен выделяться больше, а динамика будет просить особенной осторожности — это означает, что, исполняя стаккато в медленном темпе, стоит играть всей рукой. Взмах от плеча не обязательно должен быть большим, величина удара должна зависеть от того, какой эффект призвуков требует произведение. Например, именуемое «щипковое» стаккато нужно играть с поддержкой конкретного соприкосновения, добавляя только малую численность нижних призвуков, поскольку присутствие слишком большого количества призвуков угрожает данному самому краткому звуковому эффекту. Стаккато в быстром темпе должно играть от предплечья. Смягчение в данном случае выполняется дополнительными движениями кисти, собственно, что может помочь и в дозировке призвуков. Сами по себе пальцы очень слабы, что приводит к непригодности исполнения техники стаккато. Краткие, резвые удары пальцев не будут вызывать ощущения игры на стаккато. Пальцы используются в качестве дополнения к движению предплечья, а также помогают получить особый эффект. При игре на стаккато пальцы обязаны принимать участие лишь только в качестве удлинения предплечья.

Говоря о способностях мягкого звукоизвлечения и плавного звуковедения, хотелось бы рассказать о внедрении в нашей работе с учениками очень важного в организации целесообразных действий руки и пальцевой технике метода «технической фразировки». Пианист должен научиться применять такие

движения рук, которые помогают пальцам в игре, ставят их в наиболее благоприятное, удобное положение. Каждый фактурный рисунок вызывает к жизни соответствующие ему движения рук. Метод «позиций» и метод «технической фразировки» даёт тот ключик, с помощью которого можно разобраться в каждом отдельном случае. Не надо думать, что действия рук должны быть видны. Легко различаемые для глаз действия рук обычно не самые лучшие, так как лишены экономности. Преувеличенные движения, всякие повороты локтя, вихляния кисти часто мешают играть. Движения рук в пальцевой технике должны быть пластичны, малозаметны; они находятся где-то в сфере мышечных ощущений: нажима или облегчения, взятия нового «дыхания» или «выдоха», собранности или моментов растянутости, несколько более или несколько менее высокого положения кисти, отставленного от корпуса локтя и т. д.

Заключение. Антропологический подход означает системное использование данных наук о человеке и их учёт при построении и осуществлении музыкальной деятельности.

Проведение исследования развития технических умений у начинающих учеников приводит к выводу, что при работе над качественным звукоизвлечением в основу первого прикосновения к клавише должно быть взято дыхание. Вдох — предыкт, взмах руки, после чего идёт звукоизвлечение и снятие руки — выдох. Снимать руку надо спокойно, а падение её должно быть веским. Форма пальца соответствует арке и существует в природе — в слегка закруглённом положении пальцев и кисти. В положении рук на клавиатуре большое внимание следует уделять арке. Арка — это форма пальца, форма свода кисти. Форму лежащей на боку арки сохраняет вся рука, будучи чуть согнута в локте. В этом положении очень полезно бывает показать ученику мягкие круговые движения кисти.

Во время игры на стаккато главная роль кончиков пальцев является такой же важной, как и при игре на легато и нон легато. Стоит заметить, что при правильном усвоении навыка игры нон легато в значительной степени легче освоить и игру стаккато. Извлечение звука производят активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши ведёт к резвому и гибкому отскоку пальца вместе с рукой, наподобие мячика, до конкретной точки. В верхней точке рука закругляется и опускается. Во время опускания стоит следить за тем, чтобы рука не падала свободно, этим процессом нужно управлять, как будто рука спускается на парашюте. В нижней точке палец извлекает звук и идёт повторение этого же процесса. Во время быстрой игры движения остаются теми же, единственное, может уменьшаться амплитуда движений.

Внедрение антропологического подхода в музыкальную практику позволит существенно повысить эффективность работы пианиста над овладением технических умений в начальный период освоения музыкального инструмента.

Список цитируемых источников

1. Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроку обучения по этой программе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70067452/>. — Дата доступа: 10.10.2020.
2. Арчажникова, Л. Г. Методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие для студентов IV курса вечер. и заоч. отд-ний муз.-пед. фак. / Л. Г. Арчажникова. — М. : МГЗПИ, 1982. — 11 с.
3. Цыпин, Г. М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано : учеб. пособие / Г. М. Цыпин ; Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, кафедра муз. инструментов. — М. : МГПИ, 1975. — 106 с.
4. Либерман, Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. — М. : Классика-XXI, 2007. — 148 с.
5. Абдуллина, А. А. Моделирование упражнений для начинающих обучение игре на фортепиано : учеб.-метод. пособие / А. А. Абдуллина. — М. : МПГУ, 2005. — 24 с.
6. Гат, Й. Техника фортепианной игры / Й. Гат ; пер. с венг. Э. Фоно. — 3-е изд. — М. : Музыка ; Будапешт : Корвина, 1967. — 244 с.
7. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1987. — 240 с.

УДК 373

И. С. Храпицкая

Учреждение образования «Барановичский государственный университет», Барановичи, Республика Беларусь

ФОРМИРОВАНИЕ ПОИСКОВЫХ УМЕНИЙ У ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ПРОЦЕССЕ ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАНИЯ

Введение. Особое место в познавательно-практической деятельности занимает детское экспериментирование, значение которого подчеркивают многие учёные. Исследователи (Ж. Пиаже, А. Валлон, Д. Б. Эльконин, В. С. Мухина, Н. Н. Поддьяков, Я. Л. Коломинский, Е. А. Панько) выделяют в той или иной форме основную особенность этой деятельности: ребёнок познаёт объект в ходе практической с ним