



ентационный, исследовательский, коммуникативный, эмоционально-волевой и художественно-творческий.

Создавая художественно-завершенную концепцию интерпретации произведения, хормейстер впитывает в себя весь социальный опыт культуры конкретного направления и стиля, специфику исполнительских характеристик, что закрепляется в процессе индивидуальной работы с произведениями хорового искусства и хоровым коллективом, а также остается в практике профессиональной деятельности как личностный приобретенный опыт художественного творчества. Эти моменты должны стать основополагающими в профессиональной подготовке будущего хормейстера.

#### АННОТАЦИЯ

В статье дается анализ проблемы развития творческих способностей студентов в области вокально-хорового искусства, являющейся частным аспектом в педагогической проблематике развития творческих качеств и свойств личности. Современный этап реализации новой парадигмы образования в России предусматривает разработку новых концептуальных подходов, ориентированных на обеспечение развития творческого потенциала будущих специалистов, в том числе в области музыкального искусства.

**Ключевые слова:** творческие способности, художественно-творческая деятельность, хоровое искусство, профессиональная подготовка.

#### SUMMARY

The article analyzes the problem of development of creative qualities of students in the field of vocal and choral art, which is a private aspect in the pedagogical problems of development of a creative qualities of the individual. The current stage of implementation of the new paradigm of education in Russia provides for the development of new conceptual approaches aimed at ensuring the development of the creative potential of future professionals, including in the field of musical art.

**Key word:** creative ability, artistic and creative activity, the choral art, vocational training.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов А. С. Дирижер-хормейстер (творческо-методические записки). – Л.: Музыка, 1976. – 160 с.
2. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.
3. Безбородова Л. А. Дирижирование. – М.: Флинта, 2000. – 220 с.
4. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: уч. пособие. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
5. Иванов-Радкевич О. П. О воспитании дирижера. – М.: Музыка, 1973. – 78 с.
6. Щепотин А. Ф. Современные технологии обучения в профессиональном образовании. – М.: НПЦ «Профессионал-Ф», 2002. – 54 с.



**Р. Ф. Хайбуллина**

УДК 372.87

#### РАЗВИТИЕ ЧУВСТВА ОПОРЫ НА КЛАВИАТУРУ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО: ОПЫТ ТЕЛЕСНО ОРИЕНТИРОВАННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Игра на фортепиано связана с целым рядом движений, свободное выполнение которых обеспечивается распределением веса тела пианиста на три точки опоры: на стул, через ступни ног – на пол, через кончики пальцев – на клавиши. И если вопросы относительно первых двух решаются достаточно лег-



ко, то развитие чувства опоры на клавиатуру с уверенностью можно отнести к одной из фундаментальных проблем в фортепианном обучении. Не случайно к ней обращались многие выдающиеся отечественные музыканты и педагоги-пианисты, такие как Г. М. Коган, Е. Я. Либерман, Я. И. Мильштейн, Г. Г. Нейгауз, С. И. Савшинский, С. Е. Фейнберг, Г. М. Цыпин, А. А. Шмидт-Шкловская и др. Высказанные ими идеи и практические рекомендации вот уже много лет служат ценным руководством для педагогов фортепиано и учащихся. Однако сложности, встающие перед осваивающими азы пианизма на пути к этому основному игровому ощущению, диктуют необходимость дальнейшей разработки обозначенной проблемы.

Цель данной статьи – рассмотреть возможности применения телесного подхода для решения задач, связанных с развитием чувства опоры в фортепианной игре.

Игра на фортепиано представляет собой вид исполнительской деятельности, интегрированным выражением которой является художественно-звуковой результат. При этом является бесспорным, что задача музыканта-исполнителя состоит не только в воплощении нотного текста в живое звучание, а в раскрытии его эмоционально-образного содержания.

С другой стороны, фортепианное исполнительство – один из тех видов деятельности (наравне, к примеру, с хореографией, спортом), где для достижения желаемого результата требуется технически совершенное выполнение двигательных действий. Однако, если в спорте эффективный способ работы тела рассматривается как самоцель, то для пианиста отлаженная система движений выступает необходимым условием создания музыкальных образов. Для этого он использует свой исполнительский аппарат, представляемый в общем определении как «система соответствующих двигательных органов человека, оснащенная исполнительскими навыками и являющаяся функциональным органом музыкального сознания» [3]. Развивая эту мысль, можно сказать, что степень освоения музыкантом исполнительских навыков и функциональные возможности его ис-

полнительского аппарата взаимосвязаны и взаимозависимы. Если взглянуть на фортепианную игру с этой точки зрения, то несложно заметить, что в ней участвуют не только руки, но и плечевой пояс, а также в некоторой степени и корпус играющего. В рамках рассматриваемой проблемы такое понимание исполнительского аппарата пианиста мы считаем ключевым. Слаженность работы всех его частей проявляется как контакт кончиков пальцев с клавиатурой при одновременном управлении со стороны исполнителя весом свободных от напряжений рук. Возникающее при этом мышечное чувство определяется пианистами как опора.

За долгие годы развития отечественного пианизма в теории и практике фортепианного обучения выработалась определенная методическая система формирования этого навыка. Среди ее основных постулатов – правильная посадка за инструментом, обуславливающая устойчивое положение корпуса и опору ног; организация свободных от излишних мышечных напряжений движений рук; определенное положение свода кисти, обеспечиваемое собранностью пальцев и выпуклостью суставов запястья; прикосновение пальцев к клавишам через пальцевую подушечку; звукоизвлечение способом «погружения» пальца в клавишу; обязательный слуховой контроль и др. Соблюдение этих требований должно позволить выработать у ученика необходимое чувство опоры и организовать правильную работу его исполнительского аппарата. Однако не секрет, что очень многим нашим учащимся так и не удается полностью овладеть этим навыком, что становится причиной многих исполнительских проблем как технического, так и художественного порядка. Это заставляет задуматься о том, почему же утвердившаяся в данной области фортепианного обучения система тем не менее проявляет себя не всегда эффективно.

Начнем с того, что, будучи направлена, прежде всего, на освоение практической стороны игры на инструменте, она реализуется преимущественно в иллюстративно-объяснительном способе представления учебной ин-



формации. Однако налаживание пианистического аппарата «со стороны», «извне», т. е. путем рассказа о его состоянии (описательный способ преподнесения материала) и показа правильного положения корпуса и рук (визуальный способ) не может, на наш взгляд, дать желаемого результата. Точно так же не всегда эффективны бывают предлагаемые ученикам различные упражнения «на расслабление» тех или иных частей исполнительского аппарата. Причина, по нашему мнению, здесь кроется в следующем. Как известно из психологии, собственные двигательно-мышечные состояния с трудом осознаются человеком и потому сложно управляемы [4]. Таким образом, когда мы говорим «освободить руки», «играть весом руки», «переносить вес руки с пальца на палец» и т. д., ученик не всегда ясно может представить себе соответствующие двигательно-мышечные ощущения. Если он обладает определенной двигательной интуицией, то в конце концов ему все же удастся как-то приспособиться, «приладиться» к инструменту. Однако это далеко не всегда означает полное решение проблемы. Поэтому остается актуальным дальнейший поиск эффективных методов работы в данном направлении.

Учитывая, что акт фортепианного исполнительства представляет собой единство духовной и практической сторон, важную роль в этом поиске может сыграть телесный (или телесно ориентированный) подход. Данный подход стал развиваться в рамках когнитивной науки с конца 1980-х – начала 1990-х годов. В настоящее время телесный подход как методология изучения процесса познания разрабатывается преимущественно в рамках философии. Однако результаты этих изысканий представляют особый интерес для педагогических исследований и практики.

Основополагающая идея телесного подхода заключается в том, что мозг, тело и сознание человека следует рассматривать как единую систему. Утверждается следующее: а) тело и разум взаимодействуют «на лету», в самом когнитивном потоке, и предстают как некая единая сущность – отелесненный разум или разумное, познающее тело; б) челове-

ский организм (тело–разум) и окружающий мир находятся в системном взаимодействии и «динамический процесс восприятия и мышления совершается через тело, поскольку тело как-то размещено, локализовано, контекстуализировано в мире, встроено в него»; в) мозг рассматривается как часть целостной системы организма. Познание совершается не просто мозгом, но и всем телом. Отсюда следует, что «если речь идет о восприятии, то оно есть не просто процесс, происходящий в мозге, а некий вид умелой активности тела, встраивающегося и вдействующегося в осваиваемую им среду. Восприятие – это не то, что случается с нами или в нас, а то, что мы делаем» [1].

На основе концептуальных идей данного подхода нами были сформулированы некоторые общие положения, лежащие в основу нашего рассмотрения проблемы организации исполнительского аппарата пианиста с точки зрения телесного подхода: а) тело неотделимо от разума и участвует в когнитивном процессе наравне с ним. Тело пианиста (исполнительский аппарат) – одновременно инструмент познания (то, с помощью чего познается) и предмет познания (то, что познается); б) тело пианиста находится, прежде всего, во взаимодействии с инструментом. Любые упражнения малоэффективны, если они не связаны с теми действиями, которые выполняются непосредственно при игре на фортепиано; в) внешние двигательные проявления и внутренние кинестетические ощущения суть две стороны одного процесса, то или иное положение частей тела относительно друг друга влияет на состояние исполнительского аппарата в целом и, следовательно, о его состоянии можно судить по внешним признакам. 4) Развитие мышечного чувства у пианиста следует рассматривать как когнитивный процесс, направленный как вовне (восприятие внешней среды, к примеру, инструмента), так и «внутри» (осознание ощущений). Так как мышечное чувство может возникнуть только в процессе движения, то игра на фортепиано с точки зрения правильной (управляемой) работы исполнительского аппарата –



это процесс непрерывно выполняемых движений, причем не только внешних, но и внутренних. Таким образом, если говорить об опоре в фортепианной игре, то ощутить ее можно только при непосредственном контакте с клавиатурой в динамическом процессе исполнения.

Педагогу следует обратить внимание ученика на следующие моменты:

– во-первых, на ощущение им определенной тяжести, веса своих свободно лежащих на коленях рук;

– во-вторых, на то, что руки являются гибкими, ими легко управлять;

– в-третьих, что кончики пальцев прочно удерживаются на опоре (коленях или клавиатуре), проявляя цепкость и нисколько не мешая движениям рук;

– в-четвертых, что руки при этом ощущаются свободно закрепленными кончиками пальцев на клавиатуре и в плечевом суставе, гибкими и упругими между этими двумя точками.

Но мы не играем на фортепиано все время одинаковым звуком, значит, вес руки не может быть «постоянной величиной», а каким-то образом должен быть связан с характером нужного звучания. Поэтому управление весом руки выступает одним из слагаемых опоры. Почувствовать и понять возникающие при этом мышечно-двигательные ощущения ученику может помочь следующее упражнение. Положив одну руку на клавиатуру (или на стол), другой рукой поглаживать ее, то усиливая, то уменьшая давление. Отметим, что при этом выполняющая поглаживающие движения рука не будет испытывать никакой скованности или признаков утомления. Точно так же можно поглаживать клавиатуру, изменяя степень нажатия, то есть вес руки.

Приобретенное с помощью данных упражнений понимание того, как следует управлять весом руки вне игры, позволяет перейти к следующим, выполняемым уже непосредственно на клавиатуре. Эти упражнения направлены на формирование мышечного чувства так же с помощью привлечения имеющихся у ученика простейших кинестетических (мы-

шечно-двигательных) ассоциаций. К примеру, можно «стирать» пальцем воображаемые пятнышки с клавиш (движение пальца при этом должно быть направлено в одну сторону – к краю клавиши) или, наоборот, как бы «смаживать с них соринки» совсем легкими движениями. Правильное выполнение этих упражнений позволяет очень хорошо почувствовать контакт кончиков пальцев с клавиатурой. Это – следующее слагаемое хорошей опоры, так как именно контакт с клавиатурой обеспечивает естественную «проводимость» энергии (веса) руки через пальцевую подушечку в клавишу. Заметим, что при выполнении этого упражнения пальцы почти сами собой принимают идеальную с точки зрения пианизма закругленную, без «провалов» в межфаланговых суставах, форму.

Небезынтересно отметить, что в процессе выполнения предлагаемых нами упражнений у учеников часто возникают и другие ассоциации, связанные с их собственным кинестетическим опытом. Это является важным признаком осмысления и понимания на уровне телесных ощущений развиваемого навыка.

Вышеизложенное позволяет утверждать следующее. Концептуальные положения телесного подхода близки природе фортепианного исполнительства, интегрирующего сознательное и интуитивное, духовное и практическое. Применение данного подхода открывает наиболее прямой путь к развитию у ученика чувства опоры при игре на фортепиано, основанный на актуализации его собственных двигательных ощущений. Овладение навыками осуществляется как когнитивный процесс, в котором осознаются ощущения, возникающие при выполнении игровых действий. В результате у ученика возникает чувственное знание, которое нельзя получить от педагога, а можно только открыть его для себя самому. Таким образом, данный подход можно считать перспективным не только для решения обозначенной нами проблемы, но и в целом для развития моторно-двигательных навыков у обучающихся фортепианной игре.

#### **АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена раскрытию возможностей телесного подхода в развитии чувства опоры на клавиатуру в фортепианной игре.



На основе концептуальных идей данного подхода сформулированы общие положения, обосновывающие телесно ориентированную организацию исполнительского аппарата пианиста. Чувство опоры рассмотрено как отражение индивидуального опыта телесных ощущений. Описан метод двигательных ассоциаций, применяемый для развития даного игрового ощущения. Приведены примеры упражнений, используемых в рамках этого метода.

**Ключевые слова:** фортепианная игра, исполнительский аппарат, опора, телесный подход.

#### SUMMARY

The article is devoted to studying possibilities of physical approach in the development of the sense of lean on the keyboard in the piano playing. Based on the conceptual ideas of this approach, general provisions, justifying body-oriented organization of the pianist's performing apparatus, were formulated. The sense of lean is considered as the reflection of the individual experience of physical feelings. The method of motional associations used for development of this playing feeling is described. Examples of exercises used in the framework of this method are provided.

**Key words:** piano playing, performing apparatus, lean on, physical approach.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бескова И. А., Князева Е. Н., Бескова Д. А. Природа и образы телесности [Электронный ресурс]. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 456 с. – URL: <http://sci-book.com/filosofii-osnovyi/prigo-da-obrazyi-telesnosti.html> (дата обращения: 12.03.2018).

2. Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б. Мещеряков, В. Зинченко. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. – 672 с.

3. Володина Ю. В. Первые уроки игры на флейте. Знакомство с инструментом. Постановка исполнительского аппарата [Электронный ресурс]. – URL: <http://vso-mon.ru/5028.html> (дата обращения: 25.03.2018).

4. Маклаков А. Г. Общая психология. – СПб.: Питер, 2001. – 592 с.

**Е. Л. Рудой**

УДК 37.014.7:78.071.14

### КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Синтез культуры и образования в их современном сосуществовании предполагает неременное их соединение в культурно-просветительской деятельности, решающей задачи общекультурного и общечеловеческого развития участников образовательного процесса. Роль культурно-просветительской деятельности учителя в современных условиях глобализации, поликультурности, толерантности, диалога культур в сфере образования народов мира трудно переоценить. Важнейшая задача системы образования в России – подготовка будущих учителей – просвещенных, способных к активной и осмысленной деятельности, обладающих широким кругозором и богатым культурным потенциалом.

Совокупность терминов – «культура», «просвещение», «просветительство», «культурно-просветительская деятельность» – помогает определить искомое понятие – культурно-просветительская деятельность.

Латинское слово «культура» означает возделывание, преобразование и улучшение, производимое человеком в процессе целесобразной деятельности для удовлетворения его материальных и духовных потребностей. Российская педагогическая энциклопедия определяет это понятие как исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, в их взаимоотношениях, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях [16, с. 486].

Что же понимаем мы под такими понятиями, как просвещение, просветительская дея-