

## Литература

1. Лебедева В. П., Орлов В. А. Учителю о развитии творческих способностей. URL: <http://www.inim-rao.ru/2010-lebedeva>
2. Ананьев Б. В. Задачи психологии искусства. URL: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor24.html>
3. Рубинштейн С. Л. Принцип творческой самодеятельности. URL: <http://tovievich.ru/book/19/192/1.htm>
4. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. М., 2001. С. 554.
5. Роджерс К. К теории творчества: Взгляд на психотерапию. Становление человека. М., 1994.
6. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкаль-

ном просвещении и образовании. Л., 1973. С. 554.

7. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания // Вопросы художественного воспитания. М.; Л., 1947. С. 16.

8. Выготский Л. С. Воображение и творчество в школьном возрасте. М., 1980. С. 92.

9. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. М., 1967. С. 99.

10. Тютюнникова Т. Э. Элементарное музицирование с дошкольниками // Музыкальный руководитель. № 2. 2004. С. 2.

11. Выготский Л. С. Воображение и творчество в школьном возрасте ... С. 56.

12. Маслоу А. Мотивация и личность. СПб., 2001. С. 94.

### N. P. PIVOVAROVA. MUSICAL ACTIVITY OF PUPILS OF CHILDREN'S SCHOOL OF ARTS AS FORMATION FACTOR OF ARTISTIC AND CREATIVE NECESSITIES

*Modern approaches to the development of artistic and creative necessities in the process of musical activity of pupils of children's school of arts and their self-realization as a way of expression of creative potential are considered in the article.*

**Key words:** *musical activity of pupils, artistic and creative necessities, creative ability.*

О. В. БОТВИНА

## ВОСПИТАНИЕ СЛУХО-ДВИГАТЕЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

*В статье рассматривается вопрос о контроле над слухо-двигательными представлениями при работе над музыкальным произведением с начинающими пианистами.*

**Ключевые слова:** *слухо-двигательные представления, мысленная работа, единство музыкальной формы.*

Впечатления, полученные при знакомстве с музыкальной грамотой, оказываются решающими для дальнейшего обучения. Представляя его конечную цель, педагог должен опираться на анализ музыкального языка, мотивную структуру, понимание законов построения формы. Практика подтверждает, что без всестороннего музыкального развития и постоянного расширения кругозора невозможно успешное продвижение учащегося. Нужно в первую очередь приобщать ребенка к внутреннему содержанию музыки, а не к техническим приемам, поскольку «главным стимулом к творчеству служит накопленный духовный опыт, а не запас ремесленных навыков» [1]. Необходимо совершенствовать слуховые представления, изучать музыкальную литературу, осваивать одновременно несколько произведений одного автора, причем одна из главных задач преподавателя – воспитывать сознательность и внимание детей, воздействуя на их эмоции. Особое внимание необходимо уделять формированию творческого мышления, исполнительски-творческому, содержательно-творческому пониманию музыки. Не случайно Ф. Лист, подчеркивая важность системной работы, обращался к своим ученикам с требованием заниматься внимательно и осмысленно, а Г. фон Бюлов благодарил своего учителя Ф. Вика: «Вы <...> вывели мой талант из сферы инстинктивного к свету осознанного» [2].

Чтобы понять музыкальное произведение и создать его мысленный образ, необходимо овладеть целым комплексом слуховых и двигательных ощущений. При этом тесная связь музыкально-исполнительских и слухо-двигательных представлений обеспечивает единство телесного и духовного. Данные психологии свидетельствуют: ответная реакция мышц происходит вследствие возбуждения слухового нерва, поэтому необходимо с первых уроков заботиться о гибкости не только пальцев, но и всего тела. Это следует учитывать при подготовке начинающего музыканта.

Высказывания о соотношенности двигательных и слуховых представлений мы находим в трудах И. М. Сеченова, Б. М. Теплова, А. А. Шмидт-Шкловской, С. С. Карась. «Только тогда возникает естественное и органичное фортепианное искусство, когда тело исполнителя достаточно тренировано и гибко, чтобы своими напряжениями и расслаблениями чутко реагировать на смену душевных переживаний пианиста», – подчеркивал К. А. Мартинсен [3].

Однако преподаватель просто просит ученика не напрягать руку или отпустить плечи (не поясняя, какими должны быть ощущения, какие мышцы следует расслабить, как распорядиться качеством звучания, найти соответствующую звуковую характеристику, сформировать музыкально-исполнительское представление). Из-за отсутствия

объяснений, как правильно формировать музыкально-исполнительские и слухо-двигательные представления, у детей портится осанка (возникает искривление позвоночника), начинают болеть руки, появляется неприязнь к занятиям.

В рекомендациях известных педагогов (А. Гольденвейзер, С. Савшинский, М. Юдина, Л. Баренбойм, К. Мартинсен, Е. Либерман, Г. Нейгауз, А. Шмидт-Шкловская, А. Артоболевская, С. Карась) особое внимание уделяется осознанному контролю над слухо-двигательными представлениями – тому, что обеспечит комфорт во время занятий за инструментом, и ученик станет более внимателен к разбору нового материала, не возникнет необходимости исправлять ошибки.

Освоение музыкального произведения складывается из нескольких этапов: подготовительный, игра каждой рукой отдельно, игра двумя руками, создание музыкальной формы, мысленная работа с дирижированием по пульсации. Педагог должен воспитывать потребность глубоко и вдумчиво размышлять на каждом из этих этапов.

Так, при разучивании «Маленьких прелюдий и фуг» И. С. Баха цель подготовительного этапа – познакомить ученика с творчеством композитора, с исторической эпохой, прокомментировать музыкальную форму и характер произведения, проследить основные темы, прочитать с листа. Пусть ученик определит, к какой группе относится исполняемая им прелюдия – токкатно-виртуозной, танцевальной или лирической. Нелишне затронуть и несколько других прелюдий, чтобы проникнуть в смысл баховского многоголосия.

Одним из важных моментов в формировании слухо-двигательных представлений является мысленное воссоздание характера и движения произведения: только в этом случае оно будет правильно понято слушателем. Это отмечают и Л. Баренбойм, подчеркивавший важность внутренней подготовки к игре, и Й. Гофман, который советовал «начать пьесу в воображении». Требование осознавать характер звука, в том числе и при работе над инструктивным материалом, выдвигал Е. Либерман.

Тем, у кого возникнут затруднения, поможет сравнение с каким-нибудь театрально-сказочным образом.

В качестве методического приема можно предложить составление таблицы характеристик. Например:

<b>Радостно</b>	<b>Торжественно</b>	<b>Широко</b>	<b>Нежно</b>
Празднично, искрясь, приподнято, игриво, блестяще, лучисто, ослепительно	Величаво, пышно, победно-грандиозно, призывно, значительно, восторженно	Космично, весомо, масштабно, огромно, объемно, громадно, бесконечно	Ласково, мягко, деликатно, приятно, безропотно, радушно, доверчиво

Характер произведения напрямую связан с выбором приема звукоизвлечения: для воплощения праздничного, энергичного настроения необходима

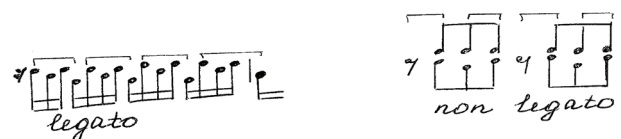
активная работа кончика пальца; с изменением эмоционального наполнения и прикосновение к клавишам будет иным. В записках А. Буасье об уроках Ф. Листа кончик пальца сравнивается с колокольчиком: чтобы звук получился легкий, искрометный, контролируем ощущения в руках поддержками мышц снизу.

Итак, без мысленного представления звука и соответствующей ему логики движений пианистического аппарата, без контроля над управлением определенными мышцами невозможно получить звук нужного качества.

Характер произведения определяет и конечную пульсацию. При разборе пьесы можно предложить ученику мысленно контролировать пульс по самой мелкой длительности, затем, постепенно укрупняя, довести до конечной пульсации. Такой прием Г. Коган называет «рационализацией представлений играющего» [4].

Когда на подготовительном этапе уже проведена беседа о музыкальной форме, разобраны предложения и фразы, остаются более мелкие построения – мотивы, которым тоже следует уделить внимание. Мотив, как и слово в речи, имеет одно ударение: нельзя музыкальную ткань делить на такты, останавливаясь на тактовой черте. Разучивать пьесу по тактам так же бессмысленно, как и учить стихи «по одной строке». Чтобы впоследствии не образовалось «швов», можно рекомендовать ученикам, которые пока не способны определить границы мотивов, останавливаться на сильной доле следующего такта.

Рассмотрим прелюдию фа мажор И. С. Баха. Здесь в основном встречаются восходящие мотивы шестнадцатыми либо мотивы из двух восьмых. Мотивная структура может иметь несколько вариантов. В данном примере мотив начинается со второй шестнадцатой, но допустимо начало и с четвертой шестнадцатой.



Соответственно мотиву выбираются различные штрихи и артикуляционные приемы: шестнадцатые – *legato* – активными пальцами при спокойной руке, восьмые – *non legato* – движением руки на каждый звук.

При объединении партий правой и левой рук следует обратить внимание на выбор опорной руки. Е. Я. Либерман рекомендовал использовать

вес рук [5]; о ««вкладывании» ладони и веса руки в клавиши» рассуждает С. Гринштейн в своем исследовательском очерке «Воззрения и практика Фридриха Вика» [6]. С. Карась также советует для решения звуковой задачи «добиваться осознанного различия в двигательных ощущениях рук» [7]. В более категоричной форме мысль высказана Г. Г. Нейгаузом: «До сих пор, к сожалению, еще встречаются пианисты <...> которые не знают, что такое вес, тяжесть» [8].

Оставляем опорной правую руку до конца прелюдии: так обеспечивается координационный контроль, сохраняется полифоничность звучания и тембральная окраска голосов независимо от смены штриха. Для последнего необходимо обеспечить различия в прикосновении молоточков к струне; а проследить вертикальное совпадение голосов ребенку удастся, если он вернется к первоначальному мелкому пульсу.

На третьем этапе главным является формирование законченной музыкальной мысли – один из наиболее сложных видов работы на уровне начального образования. Сначала на простых мелодиях учатся объединять мотивы во фразы, фразы – в предложения, как в устной речи, где мы не отделяем каждое слово цезурой. В методическом плане допустимо сравнить исполнителя одновременно с авиатором, который смотрит на местность с высоты полета, и со странником, который видит особенности и детали на более близком расстоянии.

С. Карась предлагает логичный переход от контроля над каждым звуком к созданию целостной музыкальной формы. Она рекомендует упражнение для ощущения единства развития музыкальной мысли: рисовать двумя руками одновременно перед собой два круга. Одна часть – одно законченное движение. «Во время игры на фортепиано таким объединяющим движением будет направленность энергии в струны» [9]. Подобные мысли о переходе «энергии руки» в «энергию звука» мы находим у Г. Нейгауза [10].

Исполняя произведение частями или целиком, мы советуем ученику мысленно проследить связь между первыми и последними звуками построения. Тут уместно вспомнить о том, какое сильное впечатление производила на современников фразировка Рубин-

штейна: его исполнение «выливалось на слушателя целиком». Следовательно, главное на данном этапе – воспитать умение слышать произведение во всех деталях с сохранением единства музыкальной формы.

Подчас недооцениваемая педагогами мысленная работа с дирижированием по пульсации помогает выявить недостатки. Такой метод концентрирует внимание на художественном образе произведения, позволяет точнее выстроить динамический план, свободно оперировать слухо-двигательными представлениями, что составляет основу творческого подхода к процессу игры.

Подводя итог, можно сказать следующее. Задача педагога – научить ребенка ставить конкретные цели на всех этапах подготовки: с первых шагов ученик должен контролировать свое исполнение, как в слуховых представлениях, так и в двигательных ощущениях; творить звук, создавать музыку в воображении, – а потом только исполнять на инструменте. Как артист театра видит в своем герое общие черты, а затем – характерные детали, так и музыкант сначала выстраивает «внешний образ» произведения при чтении с листа, а после тщательного изучения музыкального материала воссоздает единое художественное целое.

### Литература

1. Дроздова М. А. Уроки Юдиной. М., 2006. С. 108.
2. Гринштейн С. Великие фортепианные педагоги прошлого. СПб., 2004. С. 36.
3. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 2003. С. 63.
4. Коган Г. Работа пианиста. М., 2004. С. 112.
5. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. М., 2003. С. 36.
6. Гринштейн С. Великие фортепианные педагоги прошлого. СПб., 2004. С. 32.
7. Карась С. С. Образное мышление в фортепианной игре. М., 1990. С. 81.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958. С. 79.
9. Карась С. С. Образное мышление в фортепианной игре ... С. 53.
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры ... С. 101.

### O. V. BOTVINA. TRAINING OF ACOUSTIC AND MOTIVE NOTIONS AT THE INITIAL STAGE OF STUDY IN PIANO CLASS

*The article deals with the question about control over acoustic and motive notions during the work on a musical piece with the beginners.*

**Key words:** *acoustic and motive notions, mental work, unity of musical form.*

А. З. БОГАТЫРЁВ

### КОНЦЕПТ ИМИДЖ: АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Автор рассматривает различные аспекты типологии и классификации имиджа политического деятеля.*

**Ключевые слова:** *структура имиджа, основные функции имиджа, классификации политического имиджа.*

В эпоху глобализации усилилось внимание гуманитарных наук к феномену «имидж» как со-

ставляющей механизмов влияния на других людей (наряду с такими категориями, как образ, сте-