



НАУЧНАЯ ДИСКУССИЯ: ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

*Сборник статей по материалам XIX международной заочной
научно-практической конференции*

№ 12 (19)
Декабрь 2013 г.

Издается с мая 2012 года

Москва
2013

Оглавление

Секция 1. Искусствоведение	8
1.1. Музыкальное искусство	8
ОСОБЕННОСТИ ГРАФИЧЕСКОЙ ЗАПИСИ В СОНАТЕ № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ОЛЕГА ПРОСТИТОВА Белоносова Ирина Владимировна	8
ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ И МУЗЫКАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ М.П. МУСОРГСКОГО Беспалова Влада Николаевна	13
ПРОБЛЕМЫ ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА Кавич Вера Николаевна	18
ФЕНОМЕН СЛУШАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ И ЯЩИК РЕЗОНАНСА В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ КЛЮЧЕВОЙ МЕТАФОРЫ Монастыршина Юлия Александровна	22
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ С.В. РАХМАНИНОВА МУЗЫКИ И. С.БАХА В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ КЛЮЧЕВОЙ МЕТАФОРЫ Монастыршина Юлия Александровна	27
ЭСТЕТИКА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ КЛЮЧЕВОЙ МЕТАФОРЫ Монастыршина Юлия Александровна	33
ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА КАК ОДИН ИЗ ВЕДУЩИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА Смагина Татьяна Михайловна	39
1.2. Теория и история искусства	47
ВЛИЯНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВ НА ЕВРОПЕЙСКУЮ МОДУ НАЧАЛА XX- ГО ВЕКА. ПОЛЬ ПУАРЕ — ИСКУССТВО ОФОРМЛЕНИЯ ПЛАТЬЯ «ОТ-КУТЮР» Иванова Светлана Викторовна	47

«ПРОБЛЕМЫ ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА»

Кавич Вера Николаевна

*преподаватель высшей категории, заместитель директора по учебной работе ДМШ№1,
г.Волгоград*

Говоря о проблемах технического развития исполнительского аппарата важно отметить: каким должен быть «аппарат» музыканта?

В связи с этим, начну со слов Г.Г.Нейгауза: «Музыканту важно знать, практически знать, что анатомическое устройство человеческой руки, и с точки зрения пианиста идеально разумное, удобное, целесообразное, даёт богатейшие возможности для извлечения на фортепиано самых разнообразных звуков». Но эти слова, пожалуй, можно отнести не только к пианистам, но и к исполнителям на других инструментах (скрипачам, виолончелистам, баянистам и т.д.).

Целесообразное развитие техники музыканта должно основываться на свободе исполнительского аппарата – это давно уже общепризнано. Русская пианистическая школа в лице наиболее талантливых исполнителей и педагогов во многом практически уже разрешила эту проблему. Иначе высокое искусство их было бы невозможно. Опытный музыкант, приступая к разучиванию произведения, более или менее ясно представляет встающие перед ним художественные и технические задачи. Но одно дело представлять, а другое - найти правильный, целесообразный путь их практического осуществления. У каждого музыканта имеются свои приёмы работы, отобрать из них наиболее рациональные как в техническом, так и в художественном отношении, бывает очень трудно. И нередко он после длительных поисков, проб и ошибок приходит к тому, что уже давно достигнуто другими. Поэтому полезно знать, каким образом происходит формирование технических навыков, совершенствование

исполнительского аппарата, выработка быстроты движения, ловкости, силы, выносливости.

Для этого прежде всего необходимо получить представление об его анатомической структуре, функциях, биомеханике, о возможностях его наиболее эффективного использования. В движениях пианиста участвуют плечевой пояс, плечо, предплечье, кисть и пальцы. В известной мере принимает участие весь корпус (наклоны, покачивания и изменения той или иной позы во время игры).

Тут всё решает принцип: движения должны быть свободными, удобными, экономичными и главное вызваны художественной необходимостью. Каждому исполнителю присущи свои характерные, индивидуальные особенности движений, отличающие его технику, его манеру звукоизвлечения, удобные его рукам. И всё же в этом многообразии существуют элементы основных и сопутствующих форм движений. В фортепианной игре, например, различаются три основных формы движений: удар, толчок, нажим. Сопутствующими движениями в игре пианиста можно считать все дополнительные движения, возникающие совместно с основными формами, например: движения кисти, предплечья и плеча, объединяющие пальцевые группы в пассажах. Основные формы движений различить не так уж трудно. Пианист не спутает толчок с ударом, но какие из сопутствующих движений ему следует использовать и какие ограничить или подавить - является уже сложной задачей. Поэтому в педагогической практике нередко встречаются ограничения возникающих, сопутствующих движений, ошибочно принимаемых за лишние. Иногда ученики действительно допускают лишние движения рук и корпуса. К ним можно отнести: чрезмерные повороты предплечья и плеча при исполнении арпеджио сверху вниз, слишком высокий подъём пальцев, чрезмерный наклон корпуса к инструменту, сильное отведение локтя и т.д.. Такие лишние движения безусловно следует ограничивать.

У некоторых учащихся музыкальные переживания отражаются не только в движениях рук и корпуса, но и в наклонах и поворотах головы, и даже в мимике. Такое поведение - отнюдь не внешняя поза, это естественная эмоциональная реакция, сопровождающая исполнение. Запрещать, стимулируемые музыкой движения – это значит «закрывать на замок» свободное проявление эмоций ученика. Энергия направленная на подавление таких естественных движений связывает его по рукам (почти буквально) и создаёт не только внутреннюю психическую скованность, но и зажатость в аппарате. Это неизбежно отражается и на исполнении.

Хочу подчеркнуть, что исполнительский аппарат является лишь средством реализации музыки, т.е. вторичное, при первичности художественного образа. Художественный образ в свою очередь, создаётся благодаря художественному воображению, внутреннему слуху, слуховому контролю, при помощи анализа ощущений, выбора нужной артикуляции и приёмов для реализации музыкального замысла. Известный пианист И.Гофман пытался дать психофизиологическое объяснение этой задачи: «В нашем воображении вырисовывается звуковая картина. Она действует на соответственные доли мозга, возбуждает их сообразно своей яркости, а затем это возбуждение передаётся двигательным нервным центрам, занятым в музыкальной работе. При разучивании нового произведения настоятельно необходимо, чтобы в уме сложилась ясная звуковая картина, прежде чем начнётся механическая (или техническая) работа».

Рассматривая проблемы технического развития исполнительского аппарата, важно остановиться на методологии развития «аппарата». Что включает в себя это понятие? Прежде всего - гимнастика без инструмента, т.е. осознание природной пластики рук и удобства двигательной сферы человека и владение ею. Использование её для профессиональных задач (есть прекрасная работа Шмидт - Шкловской о

гимнастике рук музыкантов, об освобождении исполнительского аппарата). В методологию развития исполнительского аппарата входят:

1. Упражнения – как средство достижения подсознательности движений

и выработки технических навыков.

2. Этюды – как необходимый этап развития полученных навыков (развитие всех полученных навыков или набор различных видов технических навыков в «Этюдах»).

3. Наконец выработка художественной техники музыканта на материале полифонии, крупной формы, пьес и т.п.

В круг, рассматриваемых нами проблем, входят и такие понятия, как интеллект и художественный кругозор, эрудиция учащегося, как основополагающие условия владения аппаратом и возможностей регулирования удобства. Это способствует формированию самостоятельности учащегося, соморазвитию техники в дальнейшем.

Замечательная пианистка А. Есипова в своих записях подчёркивала необходимость наличия этих компонентов в труде пианиста: «Ученица... (такая-то). Способности есть. Прилежание большое. Больше работает пальцами, чем головой, поэтому особенных успехов не вижу». Среди музыкантов - педагогов нередко наблюдается недооценка роли мышления и художественного кругозора учащихся. Механическая тренировка, в основном пальцев, без понимания художественной цели, без анализа приёмов и их связи с музыкальными образами ещё встречаются в нашей практике. Надо постоянно заставлять ученика думать, рассуждать, анализировать, задавать ему вопросы: почему так? Почему этот приём? Что даёт данное упражнение и т.д. В этом поможет им и знание теории.

Хочу отметить и важность начального периода освоения произведения, где опять же всё строится по принципу «сначала мысль, воображение о качестве художественного образа», т.е. что должно

звучать - потом как это сделать. Надо видеть главное, цельное - художественный образ, а отсюда вытекают все частные проблемы, связанные с исполнительским аппаратом и его техническим развитием.

При творческом подходе к делу необходимо избегать рутинности, этапы работы должны быть гибкими и зависеть от индивидуальных способностей исполнителя, структуры исполнительского аппарата, профессиональной подготовки и методов освоения произведения. У каждого человека трудоспособность различная. Она связана с волевыми качествами, тренированностью, состоянием здоровья, наконец, с обстановкой, в которой проходит работа.

Это важно для педагога в работе с учащимся над музыкальным произведением, чтобы видеть ученика в перспективе, с его индивидуальными возможностями.

Список литературы

1. Фейгин М., Индивидуальность ученика и искусство педагога
2. Милич Б. , Воспитание ученика- пианиста
3. Шмидт – Шкловская А., О воспитании пианистических навыков
4. Бирмак А., О художественной технике пианиста
5. Перельман Н., В классе рояля