

К ПРОБЛЕМЕ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА СПЕЦИАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Кушнеревич И.В.

Минск, Беларусь

Современные требования к подготовке педагога-музыканта, зафиксированные в образовательных стандартах нового поколения, обуславливают актуальность проблемы повышения качества специальной музыкальной подготовки будущего учителя музыки и необходимость её всестороннего изучения. Специальную музыкальную подготовку педагога-музыканта целесообразно рассматривать в качестве основополагающей, базовой в профессиональном и духовном становлении личности учителя, незаменимым источником художественного познания мира, приобщения к высшим ценностям музыкального искусства.

Одним из условий решения проблемы повышения качества специальной музыкальной подготовки является формирование и развитие технической оснащённости будущего учителя музыки. Под технической оснащённостью понимается совокупность умений, навыков, приёмов игры, обеспечивающая достижение определённого (необходимого) качества исполнения музыкального произведения.

Первыми теоретиками в области методов освоения двигательной исполнительской техники были пианисты и скрипачи (Ф.Э.Бах, Ф.Калькбреннер, И.Б.Ложье, Ж.Ф.Рамо, И.Гуммель, Р.Крейцер и др.), представляющие собой наиболее массовые музыкальные профессии. В истории рассматриваемого вопроса использовались два основных метода освоения игровых движений: *слуховой* (приоритет музыкально-слухового образа над конкретным движением) и *двигательный* (автоматизация игровых движений в результате многократных повторений).

Современные представления в области психологии движения свидетельствуют о том, что успешность выполнения какого-либо движения достигаются только в том случае, если его выполнению предшествует наличие образа предстоящего действия, результата, на достижение которого и направлено данное действие. Однако многочисленные исследования Н.А.Бернштейна, П.Я.Гальперина, Л.В.Чхаидзе показывают, что построение движений на основе музыкально-слухового образа далеко не всегда может приводить к нахождению наиболее точных и целесообразных движений. В этих условиях, согласно теории поэтапного формирования умственных действий, предложенную П.Я.Гальпериным, «подлинные условия действия остаются ... в значительной мере скрытыми» [1, с. 320]. В силу большого количества степеней свободы один и тот же звуковой результат может быть

получен при помощи различных систем движения, но далеко не каждая из этих систем может оказаться наиболее целесообразной.

Значит, решая проблему преимущества либо слухового, либо чисто двигательного метода в достижении необходимого уровня технической оснащённости обучаемого в классе музыкально-исполнительского цикла, есть вероятность существования промежуточного варианта. Единственно возможный путь в данном направлении исследователь О.Ф.Шульпяков видит в «распределении внимания на работу разных уровней, отвечающих, с одной стороны, за смысловое решение задачи (слуховая сфера), с другой – поставляющей необходимый двигательный состав (двигательная сфера)» [3, с.14].

Какие движения наиболее целесообразны в практической деятельности педагога-музыканта? Ответ более чем очевиден. Эти движения должны быть экономными: к наилучшему результату с наименьшей затратой сил. Ещё К.Игумнов утверждал о том, что хорошо можно играть только при наибольшей экономии сил. Экономия эта совершенно отсутствует у многих пианистов, играющих напряжённой рукой. Расслабление у музыканта должно следовать тотчас после прикосновения к клавишам.

Одна из важнейших задач, встающих перед преподавателем при работе со студентом в классе дисциплин музыкально-исполнительского цикла, - это выработка так называемой пространственной точности пальцевого аппарата. Основными способами звукоизвлечения на инструментах являются *толчок, удар, нажим и взятие*.

Музыканты, берущие звук движением всей руки, пользуются *толчком*. При этом кончики пальцев остаются пассивными как в осуществлении точных и мелких движений, так и в формировании необходимых двигательных представлений. Для осуществления *удара* палец сначала делает замах, при котором наиболее активно работает третья фаланга. Однако при этом первая фаланга и сами кончики пальцев остаются пассивными, как и при ударе. При *нажиме* кончик пальца с излишней силой давит на клавишу, что значительно ухудшает чувствительность пальцев. Характер звучания в данном случае никак не изменяется. Отличительным признаком *хватания-взятия* являются движения кончиков пальцев вовнутрь, в ладонь. Этот способ звукоизвлечения позволяет сделать движения одновременно и экономичными, и чувствительными, так как не требует большого замаха на уровне третьей фаланги и сводит до минимума амплитуду движения пальца. Как указывает Н.И.Степанов, при помощи этого движения лучше всего достигается активность, экономичность и «хорошая ощущаемость» игровых движений [2]. Г. Нейгауз сравнивал правильный контакт с клавиатурой с

ощущением, когда держишь в руках прекрасную вещь. Важно отметить, что при помощи этого игрового приёма легко формируются синтетические связи, в которых звуковые и тактильные ощущения сливаются воедино.

Важным навыком виртуозной игры является навык исполнения с предусмотрительностью и быстрым соображением. На практике это означает умение заранее готовить пальцы к нужной клавише, а руку для соответствующей позиции. Заранее обдуманное намерение готовить расположение каждого пальца к нужной клавише – одно из важнейших условий формирования двигательных навыков на любом музыкальном инструменте. Быстрое соображение подразумевает умение хорошо слышать самые мелкие длительности в быстрых пассажах и достигается за счёт чёткости сформированности звукового образа в слуховых представлениях и быстроты переключения (двигательных автоматизмов) от одной опорной точки исполнения к другой. Отсутствие замаха пальцев, лёгкость прикосновения к клавише, полная свобода от лишнего мышечного напряжения – основные слагаемые быстрого движения пальцев

Музыкально-исполнительские приёмы всегда вырабатывались как ответ на поставленные перед исполнителем музыкально-исполнительские задачи, а развитие технической оснащённости всегда детерминировалось художественно-образными представлениями. В контексте сказанного следует подчеркнуть, что одним из факторов успешного технического развития является воспитание у будущих учителей музыки художественной потребности и самоконтроля. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками, рождает требовательность, сосредоточенность, обеспечивая, тем самым, результативность проводимой работы. А это, в свою очередь, позволяет говорить о развитии технической оснащённости как органичной части целостного художественного индивидуально-личностного развития педагога-музыканта. И только в таком контексте формирование и развитие технической оснащённости может выступать условием повышения качества специальной музыкальной подготовки будущего учителя музыки.

Список использованных источников

1. Гальперин, П.Я. Введение в психологию: учебное пособие для вузов / П.Я.Гальперин. – М.: Книжный дом «Университет», 1999.- 332 с.
2. Степанов, И.И. Формирование у учащихся навыков самоанализа и самооценки игровых действий в процессе обучения игре на музыкальном инструменте: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / И.И.,Степанов; Моск. гос. пед. ин-т.- М.,1989.-16 с.

3. Шульпяков, О.Ф. Работа над художественным произведением и формированием художественного мышления: методическое пособие / О.Ф.Шульпяков. – СПб: Композитор, 2005. – 19 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ