

Шайхутдинов Р. Р.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАБОТЫ ПИАНИСТА-ПЕДАГОГА (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/10-1/78.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по данному вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 10 (17): в 2-х ч. Ч. I. С. 195-198. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/10-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Во-вторых, преподаватели на лекциях используют мультимедийные технологии, а также заранее дают задания студентам – подготовить презентацию на определенную тему с целью интерактивного общения. То есть презентация лекционного материала преподавателя сочетается с презентацией студента, которая готовится в рамках заданной темы. Тем самым, демонстрируется умение преподавателя эффективно подавать информацию.

В-третьих, преподаватели возглавляют разные творческие группы (телевизионное направление, владение Интернет-ресурсами, журналистское направление и т.п.), научные кружки, в рамках которых выявляются научные, организационные, творческие способности студентов. Проявление, таким образом, педагогического мастерства преподавателей способствует овладению студентами профессиональных навыков, что вызывает уважение к будущим специальностям. Кроме этого, студенты под руководством ведущих преподавателей работают над заказами государственных структур, коммерческих организаций – готовят проекты, рекламные ролики, составляют медиа-планы и т.п. Так, студенческий проект по развитию внутреннего имиджа таможни Республики Татарстан занял первое место на Всероссийском студенческом конкурсе в области развития связей с общественностью «Хрустальный апельсин».

В-четвертых, преподаватели гуманитарного факультета вовлекаются в общественную деятельность, к примеру, курируют студенческие группы. Кураторы-преподаватели помогают студентам первого курса безболезненно адаптироваться к учебному процессу и внеучебной деятельности. Тогда как преподаватели, работающие со старшими курсами, ведут студенческие проекты, курируют их производственную, журналистскую практику, выявляя потенциальные профессиональные возможности студентов, настраивая их на позитивные моменты в профессиональном, а в будущем и карьерном росте.

В-пятых, в рамках лабораторных, семинарских занятий, преподаватели стараются дать такие учебные задания, которые связаны с воспитательными аспектами. Так, студентам предлагается подготовить презентацию к встрече с ветеранами войны и труда, создать макет стенда-визитки гуманитарного факультета, стенда, посвященного ветеранам войны и труда и т.п.

Таким образом, профессиональное мастерство преподавателя, с одной стороны, влияет на развитие его положительного имиджа, а с другой стороны, стимулирует студента развивать свои потенциальные возможности с целью формирования специалиста, способного адаптироваться к возрастающим потребностям общественной жизни.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАБОТЫ ПИАНИСТА–ПЕДАГОГА (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА)

Шайхутдинов Р. Р.

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова

Музыка Загира Гариповича Исмагилова (1917–2003) – один из подлинных символов башкирской культуры, поэтическое выражение основ народной ментальности. Не случайно, оценивая роль композитора в процессе становления и развития музыкального искусства и образования Республики Башкортостан, нередко проводятся аналогии с определяющим значением творчества М. И. Глинки для русской культуры. К числу вершинных достижений Исмагилова – народного артиста СССР, лауреата Государственных премий РФ им. М. И. Глинки и РБ им. С. Юлаева, основателя и первого ректора Уфимского государственного института (ныне академии) искусств, профессора относятся оперы «Салават Юлаев», «Послы Урала», «Акмулла», «Шаура» и др. Наряду с данными масштабными полотнами наследие композитора включает значительное количество вдохновенных песен и романсов, написанных с тонким знанием вокальной природы (сам Загир Гарипович замечательно пел), а также ряд камерно-инструментальных пьес. Вполне объяснимо и логично, что произведения композитора (в т. ч. и фортепианные) наиболее востребованы на концертных площадках Башкортостана. Пианисты-педагоги РБ нередко используют сочинения Исмагилова в качестве богатого материала в учебном процессе (его интонационная близость юным музыкантам во многом предопределяет успешное решение проблем выразительного, осмысленного исполнения), что позволяет продуктивно работать над отработкой приёмов звукоизвлечения, развитием навыков исполнения кантлены, технических умений и проч.

В рамках данной небольшой статьи хотелось бы сосредоточиться не на национальном своеобразии исмагиловской фортепианной музыки (что, конечно же, заслуживает отдельного исследования), а на ряде общепрофессиональных моментов, актуальных, на наш взгляд, при изучении самого различного репертуара. В качестве первостепенных, к таковым, безусловно, относится вопрос об организации игровых движений пианиста. Увы, но подчас в структуре педагогических действий отсутствует именно данный компонент, а воплощение характерной окраски звука, определённых фактурных формул (начиная с двузвучных лиг) производится учащимися стихийно, не «благодаря», а «вопреки». То есть, по сути, с первых уроков за роялем вне зоны внимания и контроля остаётся важнейший процесс синхронизации художественной задачи и способов её технического воплощения. Хотелось бы в данной связи привести мысль видного педагога-методиста, воспитанницы Г. Г. Нейгауза Б. Л. Кременштейн: «Весь процесс первоначального обучения следует вести

так, чтобы в сознании ученика становились неразделимыми содержание – настроение музыки (выраженное в тех или иных деталях текста) и технические приёмы, с помощью которых возможно это содержание воплотить» [Кременштейн 1966: 38]. Это считает необходимым подчеркнуть и М. Э. Фейгин, в одной из своих работ поясняющий, что «описания приёмов исполнения приводятся нами главным образом для того, что конкретизировать мысль о зависимости этих приёмов от музыкального образа» [Фейгин 2006: 73].

В свете вышесказанного практическая ценность лучших образцов инструментального творчества башкирских композиторов, являющих примеры синтеза, при котором особенности национального, монодического, основанного на пентатонике склада, сочетаются со всеми известными нам закономерностями классической европейской музыкальной системы, в т. ч. системы средств исполнительской выразительности, для пианистов – педагогов, состоит, прежде всего, в возможности обобщений, универсальных способов работы (в т. ч. самостоятельной), выработке навыков, применимых в дальнейшем при работе как над инвенциями Баха, так и над сонатами Моцарта и т. д. Итак, ещё раз подчеркнём, что именно с этих позиций (с одной стороны – ознакомление читающей аудитории с творчеством мастера башкирской композиторской школы, с другой – осмысление некоторых общих принципов и закономерностей работы педагога в фортепианном классе) хотелось бы проанализировать ряд проблем интерпретации сочинений Загира Исмагилова, среди которых, по нашему мнению, наряду с концертным минициклом «Прелюдия и токката», особенно выделяется утончённая, колористически изысканная «Поэма» (изданы соответственно в сб.: Концертные пьесы советских композиторов (для фортепиано). – М., 1978. – Вып. 8; Детские фортепианные пьесы. – Уфа, 1973).

Первое из указанных произведений примечательно сочетанием национальной образности (характерный ритм скачки) и тематизма с богатым арсеналом средств европейского виртуозного пианизма: *martellato*, октавно-аккордовый техницизм, изложение двойными нотами и т. д. (прослеживаются явные аналогии с целым рядом пьес виртуозно-концертного плана, таких как Токкаты С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна и др.). Вторая пьеса представляет собою показательный пример инструментальной романтической миниатюры: трёхчастная форма с контрастной, динамизированной серединой и иллюзорным эпилогом-воспоминанием; кантиленная, без широких интервальных скачков тема, помещённая в средний, «тёплый» регистр; обильная педализация, основанная на открытых великими романтиками, обертоновых принципах (как не вспомнить лирические страницы листовской музыки!). И, вместе с тем, протяжность народной песни (озон-кюй), национальный вариант «бесконечной мелодии», использование секундо-квартовых интервалов и аккордов.

Анализируя «Поэму» подробнее, обратимся к первому разделу пьесы (тт. 1–13), в качестве первоочередной задачи выдвигающему проблему исполнения кантиленной мелодии в правой руке. Очевидно, что успешное решение данной проблемы возможно лишь в случае её комплексного решения. Это «слуховая» работа над ощущением горизонтального развития, и работа «техническая» – как брать звук? Как известно, одна из предпосылок выразительного исполнения кантилены – слаженная работа выразительных пальцев, направленная на «вливание» одного звука в другой при плавно движущейся руке, как бы очерчивающей рельеф мелодии. Исчерпывающий ответ, точно описывающий физиологию процесса, даёт опытейший педагог, ученик К. Н. Игумнова Е. М. Тимакин: «Переступающие пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу давления, а передавая её следующей клавише. Таким образом, перемещение опоры происходит как бы “внутри” руки, следующей за пальцами. В этих условиях “внешнее” движение руки, очерчивающей контуры фразы, будет весьма незначительным» (Тимакин 1989: 68 – *разрядка Е. Т.*). В продолжение мысли, Тимакин, поэтично сравнивая звук с цветком на конце растения (цветок – кончик пальца, растение – вся система пианистического аппарата вплоть до корпуса), предостерегает от извлечения звука короткими «рычагами»: «так же, как цветок, он (звук) должен питаться “соками” изнутри, от самого корня. Лишённый этих соков цветок засыхает и чахнет. Лишённый поддержки “изнутри” звук теряет глубину, певучесть и становится сухим и колючим. В этом случае пианист старается подкрепить и углубить каждый звук с помощью лишних взмахов руки и кисти, которые разрушают фразу. В результате исполнение становится статичным; оживить его не могут ни преувеличенная нюансировка, ни излишняя жестикоуляция; и то, и другое приводит к вычурности, к манерности» [Тимакин 1989: 70].

Как было сказано выше в комплекс вопросов выразительного исполнения кантилены непосредственно входит проблема дослушивания звука. Не секрет, что пианисты постоянно вынуждены преодолевать особенности фортепианного звука, который, будучи взят, неизбежно начинает затухать. Нередко невнимание в тянущемся звуку, особенно к последней его фазе – гибкому переходу в следующий звук, ведёт к разорванности, прерывистости линии – «взял, забыл, новый импульс (нередко сопровождаемый лишними движениями руки и кисти), взял, забыл и т. д.». К общеизвестным методическим положениям на этот счёт (рассматриваемым в данной связи и важнейшую проблему дыхания на рояле) добавим, что весьма действенными в подобных ситуациях оказываются сравнения с ощущениями, возникающими при *vibrato* на струнных инструментах, когда исполнитель, взяв звук, не теряет с ним контакта, продолжая вибрировать, творить, «длитель» выразительное звучание. Уместно также провести аналогию с вокалистом, который, после момента взятия той или иной ноты, не стоит на сцене, беззвучно открыв рот, а продолжает её звуковое и смысловое наполнение, ведя звук.

Рекомендуя способы проучивания первого раздела, укажем, что усилия, на наш взгляд, в данном и аналогичных случаях, на наш взгляд, должны быть направлены на всё большее дифференцирование слышания и прикосновения. Ведь, как известно, выверенное прикосновение провоцирует более чуткое слышание и

наоборот. Речь идёт о разделении пластов фактуры и проучивании материала на принципах усиленного контраста – динамического, штрихового, тембрального. Услышать необходимый баланс, самостоятельную краску в качестве звучания каждого голоса поможет исполнение партии правой руки двумя руками, а затем, стремление к сохранению той же ясности, того же баланса при исполнении нескольких голосов одной рукой.

Завершая анализ исполнительских трудностей первой части «Поэмы», укажем, что обилие выразительных деталей в тексте, сконцентрированность на частностях (необходимая и полезная на определённом этапе) нередко не позволяет ученику охватить фразу в целом, ведёт к утрате энергетики мелодического потока и связей между нотами. Отсюда – дробность фразировки, преувеличенно медленный темп исполнения и невозможность «сдвинуть» его. Как вспоминает ученица К. Н. Игумнова, профессор М. С. Гамбарян, её учитель, иронизируя над подобного рода тяжеловесностью, фрагментарностью, «клочковатостью» линии, говорил: «Колос от колоса не слышать девичьего голоса» [цит. по: Шайхутдинов: 97], имея в виду не связываемые между собой, вне процесса, ноты мелодии. Некоторым ученикам в подобных случаях уместно посоветовать два-три раза исполнить требуемый фрагмент в убыстрённом движении (не теряя выразительности и смысловой структуры!). Увидев «карту» своего «маршрута» в ином масштабе, юному пианисту становится проще соединить наконец-то в единое смысловое целое пространство между начальной и завершающей нотой фразы.

Второй раздел пьесы (тт. 14–35), построенный на аккордовой фактуре в правой руке и широко разложенных нестандартных гармонических фигурациях в левой в немалой степени призван способствовать воспитанию чувства «уверенности» на клавиатуре и слышания гармонической проекции. Именно аккорды, по-видимому, являются одним из наиболее показательных примеров для объяснения (либо напоминания) принципов рационального, экономичного фортепианного звукоизвлечения. Немалое количество методических рекомендаций, анализирующих этот вопрос, позволяет педагогам варьировать их применение в зависимости от трудностей той или иной пьесы, особенностей конкретного ученика. Вместе с тем, вероятно, никогда не потеряет своей актуальности общеизвестный совет Ф. Листа, точно указывавшего на необходимость «хватать аккорд, слегка втягивая пальцы внутрь», к ладони, не опускать их «как мертвые тыкалки на рояль». Приведём также весьма показательное высказывание мастера фортепианной педагогики Г. Г. Нейгауза, ссылавшегося на указанное выше мнение Листа и, в свою очередь, рекомендовавшего молодым пианистам: «Никогда не толкай рояль от себя. Горовиц говорил, что существует три удара: перпендикулярный, от себя, к себе. Допускаю только третий» [Нейгауз 1992: 370]. В. И. Петрушин, обобщивший накопленные к настоящему времени данные по проблеме фортепианного звукоизвлечения, делает вывод, с которым хотелось бы солидаризироваться: среди потенциально возможных «версий» контакта с клавишей рояля (толчок, удар, нажим, взятие), исследователь выделяет приём «хватание-взятие»: «это движение характеризуется движением кончиков пальцев в ладонь. Наиболее активными в этом случае являются первая и вторая фаланги пальцев. Наибольшая чувствительность пальца достигается в момент его еле заметного скольжения по клавише или струне, которое при этом способе звукоизвлечения обязательно присутствует». Экономичность движения даёт возможность более эффективного управления им, «так как разница во времени между началом движения и получением информации о результате этого движения становится минимальной. ... Важно отметить, что при помощи этого игрового приёма легко формируются синестезические связи, в которых звуковые и тактильные ощущения сливаются воедино» [Петрушин 1997: 54]. На примере «Поэмы» Исмагилова возможно продемонстрировать ученику актуальность приёма «взятие-хватание» как для аккордового, так и для иных типов фактуры. Вязкое, текучее, вокализованное прикосновение в первом разделе, пафосное, на ораторском подъёме, произнесение кульминационных аккордов, лёгкие, порхающие восьмые в каденционном отыгрыше – во всём многообразии промежуточных оттенков этот приём себя оправдывает. Соответственно художественной задаче и желаемому туше педагог формулирует свои указания: не нажимать клавишу, не ударять по ней, а брать звук (вспомним гнесинское: «Держать рояль на кончике пальца!») и т. д.¹ Как известно, именно такие задания в значительной степени определяют естественную гибкость, пластичность и «чуткость» руки, нежели требования «постановки», вольно или невольно направленные на фиксированность, неподвижность.

В третьем заключительном разделе пьесы (тт. 36–54) материал первого раздела переносится на октаву выше и звучит как бы «в дымке», отдаваясь и растворяясь в тишине. Эффекту постепенного угасания, дематериализации звучания в немалой степени способствует тонкая, умелая педализация. Хотелось бы рекомендовать исполнителям в логике педализации стремиться не к педантизму, не допускающему колористического смещения гармоний, а опираться на гулкие басы, обертоны которых впитывают возможные неаккордовые призвуки в более высоких регистрах (эффект полупедали или неполной педали). Опытный педагог-методист Е. Калантарова детально поясняет действие полупедали, обусловленное особенностями конструкции инструмента: «басовые струны звучат дольше высоких и, если в гармонической фигурации появились “чужие”

¹ В конце 1990-ых годов автор настоящих строк присутствовал на уроке профессора М. С. Воскресенского, состоявшемся в Тамбове в рамках Международных курсов высшего художественного мастерства пианистов памяти С. В. Рахманинова. С чего же начался урок с весьма продвинутым студентом старшего курса одной из консерваторий? Воскресенский в течение длительного времени добивался ощущения «опоры на пальцы», требуя вставать со стула за роялем, не используя опору на ноги, а «держась, хватаясь» лишь кончиками пальцев за клавиатуру (конечно же, проще всего овладеть этим на аккордовой фактуре).

звуки, минимальное нажатие pedalной лапки всегда “очистит” эту фигурацию от “чужих” звуков. При небольшом движении ноги демпфера чуть приподнимаются, на мгновение касаются струн своей “пушистой” поверхностью. Это минимальное движение ноги препятствует колебанию высоких струн и приглушает их вибрацию...» [Калантарова 2006: 200].

В настоящее время интерес к музыке Исмагилова неизменно растёт. В 2004 году опера «Кахым-туря» вошла в число номинантов Национальной премии «Золотая маска», а в 2007 году на сцене Башкирского государственного театра оперы и балета в ознаменование 450-летия добровольного вхождения Башкирии в состав Российской государства состоялась премьера новой редакции оперы «Послы Урала». Новая страница в истории интерпретаций исмагиловской музыки была открыта в ноябре 2007 года, в дни I Международного конкурса музыкантов-исполнителей им. Загира Исмагилова, состоявшегося в Уфе по номинациям «Фортепиано», «Сольное пение», «Струнные смычковые инструменты». Хотелось бы надеяться, что данная небольшая статья также будет способствовать привлечению внимания пианистов – исполнителей и педагогов к фортепианному творчеству классика башкирской музыки Загира Гариповича Исмагилова, состоящему из немногих, но подлинно мастерских, вдохновенных и поэтичных образцов инструментальной фортепианной миниатюры, а работа над ними позволит сделать очередной шаг вверх по нескончаемой лестнице профессионального пианистического мастерства.

Список литературы

- Калантарова Е.** Начало работы над педалью // Как научить играть на рояле. Первые шаги / Сост. С. В. Грохотов. – М., 2006.
- Кременштейн Б. Л.** Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. – М., 1966.
- Нейгауз Г. Г.** Воспоминания. Письма. Материалы / Сост. Е. Р. Рихтер. – М., 1992.
- Петрушин В. И.** Музыкальная психология. – М., 1997.
- Тимакин Е. М.** Воспитание пианиста. – М., 1989.
- Фейгин М. Э.** Одноголосная мелодия в начальном обучении игре на фортепиано // Как научить играть на рояле. Первые шаги / Сост. С. В. Грохотов. – М., 2006.
- Шайхутдинов Р. Р.** Беседы с мастерами современного пианизма. – Рукопись.

САМООЦЕНКА УСПЕШНОСТИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТАМИ МАТЕМАТИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

Шармин В. Г.

ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Одним из аспектов модернизации высшего образования является переход от строго регламентированного государственного регулирования к разной степени автономизации вузов, создавая тем самым условия для их адаптации к специфике регионов и рынков труда. Но это явление диктует необходимость создания механизма гарантий качества обучения. Одним из элементов такого механизма стала внешняя и внутренняя оценка качества обучения в вузе.

Субъекты управления вкладывают в понятие «качество обучения» разное содержание: для высшего учебного заведения - это успеваемость обучающихся, дальнейшее трудоустройство выпускника; для преподавателя - это хорошая академическая подготовка студентов; для студентов - это вклад в их индивидуальное развитие и подготовка к успешной карьере; для работодателя - это умение соединять теорию с практикой, адаптироваться к конкретным условиям предприятия. Таким образом, «качество обучения» многоаспектно и определяется результатом переговоров всех субъектов по ожидаемым требованиям.

При формировании внутривузовской системы оценки качества образования важно обеспечить соответствие принципов и критериев оценки, используемых вузом, международным и общегосударственным требованиям. Существенную роль в этом деле должна играть система квалификаций. В европейских системах образования, включающих три основных цикла, выделяются 8 уровней квалификаций. 5-8 уровни относятся к высшему образованию. Уровни квалификации являются системой координат, обеспечивающих сравнение национальных систем обучения с точки зрения качества подготовки выпускников.

В этих условиях особое значение приобретает поиск новых подходов к повышению эффективности оценивания учебных достижений студентов высших учебных заведений

Оценивание учебных достижений выступает важной психолого-педагогической проблемой и требует разработки специального педагогического обеспечения исследуемого явления, создания педагогической системы, включающей совокупность факторов, условий, средств организации оценочной деятельности в вузе, способствующей повышению качества обучения, что составляет организационно-педагогические основы оценивания учебных достижений.

На успешность обучения студентов в высших учебных заведениях влияют многие факторы: материальное положение; состояние здоровья; возраст; семейное положение; уровень довузовской подготовки; владение навыками самоорганизации, планирования и контроля своей деятельности (прежде всего учебной); мотивы выбора вуза; адекватность исходных представлений о специфике вузовского обучения; форма обуче-