

3. Фирменный стиль: его функции и основные элементы [Электронный ресурс] / Элатриум Центр дистанционного образования. – Режим доступа : <http://www.elitarium.ru/firmennyj-stil-tovarnyj-znak-marka-slogan-logotip-ehlement-tovar-upakovka-ideya-nositel-kommunikaciya-nazvanie/> – Дата доступа : 25.03.2017

**Бабич С.Н.**, студентка 217 гр.

Научный руководитель – Вольнец Е. Н.

## **СПЕЦИФИКА ТЕХНИКИ ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ БАЯНИСТА**

Единственным средством воплощения музыкального замысла в реальную звуковую картину является игровое движение. В этой связи очевидным является актуальность проблемы двигательного совершенства исполнителя. Подигровым движением следует понимать не механическое движение рук и пальцев, а осознанные игровые действия соответствующие определенным музыкальным переживаниям. Игра музыканта-исполнителя представляет собой сложный психологический и физиологический процесс, в котором чем больше осознаны игровые действия, тем ярче оказываются звуковые представления.

В истории исполнительского искусства существовало множество школ и направлений, которые пытались определить и найти наиболее рациональные приемы игры на том или ином музыкальном инструменте. Каждое новое поколение привносило новые взгляды и представления в рассмотрение этой проблемы. Сначала исследователи полагали, что для достижения двигательной техники музыканту необходимо как можно больше двигательных упражнений. Сторонниками такого метода были

Жан-Филипп Рамо, Пьер Роде, Иоганн Бернхард Ложье, Родольф Крейцер. Ими были изобретены специальные приспособления, помогающие быстро приобрести технические умения, такие как «хиропласт», «рукостав», «дактилион». Но с течением времени, исследователи стали рассматривать игровое движение не как анатомо-физиологический процесс, а как процесс психотехнический, в основе которого лежат ясные представления о музыкально-художественном воплощении замысла при помощи определенных игровых движений. Одними из основоположников такого направления были Иосиф Гофман [Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. 222 с.] и Ферруччо Бузони.

Техника музыканта-исполнителя представляет собой сложнейший двигательно-координационный комплекс, в котором сочетаются огромное количество разнообразных по характеру и силе движений. Координация – это результат специально организованного труда, конечная цель которого, скоординировать отдельные движения в едином игровом процессе. Известно, что в основе совершенствования игровой координации лежит мышечно-слуховое представление, которое дает толчок для рациональных, контролируемых движений. Каждому исполнителю свойственны свои, характерные и индивидуальные особенности движений, которые отличают его технику, манеру звуко-извлечения от других исполнителей.

По характеру, типам и видам игровых движений существует несколько классификаций. С точки зрения физиологии, игровые движения подразделяются на крупные, когда работает вся рука от плеча; мелкие, когда работают только пальцы; статичные – любые движения, совершаемые без замаха и динамичные (с замахом). Также различают движения на рациональные и нерациональные. Рациональными называют движения, которые соответствуют тому, или иному характеру звучания, а нерациональные, напротив, совершенно неприменимы тому или иному

характеру звучания. Также движения можно разделить на произвольные и непроизвольные. Произвольные движения совершаются под контролем сознания, а непроизвольные сознанием не контролируются. Важно помнить о том, что движения должны быть естественными и свободными, но в тоже время очень точными и целенаправленными, поскольку они связаны с воплощением художественного замысла.

Баян имеет ряд специфических особенностей, которые влияют на выработку игровых движений исполнителя. Среди них можно выделить вертикальное положение инструмента, ограниченность обзора правой клавиатуры и полное отсутствие обзора левой, асимметричность звуковысотного строения двух клавиатур, бифункциональность левой руки, малый диаметр клавиш и др. Все это требует высокой точности двигательных ощущений рук и в целом игрового аппарата.

Баянной технике, в отличие от фортепианной, менее свойственны размаховые и весовые приемы игры, и в большей степени характерна работа так называемых коротких мышц (сгибателей и разгибателей), отвечающих за подвижность пальцев вдоль клавиатур. В этой связи перед исполнителем-баянистом стоит задача выработки точного осязательного контакта с клавиатурой, что тесно связано с особенностью аппликатурной ориентации. Н. Давыдов отмечает, что «аппликатурная ориентация это комплексное представление музыканта-исполнителя ладово-гармонических соотношений извлекаемых звуков, формальной структуры построения пальцевых движений на клавиатуре и их скоординированность в процессе игры» [5].

Многообразие композиторских замыслов образно-художественного содержания музыкальных произведений требуют от исполнителя использования разнообразных движений, которые отражаются в характере прикосновения пальцев к клавиатуре. В исполнительской практике

баянистов используются следующие формы контактирования пальцев с клавиатурой: нажим, характеризующийся плавным погружением пальца руки в клавишу до упора и таким же плавным отпусанием; толчок, в основе которого быстрое погружение пальца в клавишу и быстрое отталкивающее движение кисти от неё; удар, осуществляемый замахом пальца, кисти и последующим быстрым отскоком от клавиатуры, и скольжение (glissando), которое осуществляется путём скольжения пальца с одного ряда клавиш на другой (широко используются скольжение по трём рядам, поперёк клавиатуры, кластером и т.д.). При всем этом исполнителю важно добиться от своих игровых движений экономичности, активности и максимальной чувствительности, поскольку все эти качества влияют на развитие исполнительского уровня музыканта.

Важную роль в музыкальном исполнительстве играет свобода двигательного аппарата, что актуально и в баянной практике. Здесь можно выделить две категории мышечной свободы: пассивную, для которой характерно ощущение невесомости, наполненности и активную, в основе которой лежит ощущение лёгкости, подтянутости, готовности мышц включиться в работу, так называемый мышечный тонус. Ощущение мышечной свободы – это первая задача, с которой следует начинать обучение музыканта, так как без этого ощущения невозможна нормальная работа рук.

Нередко у начинающих баянистов можно заметить такое явление как мышечный зажим. Он возникает вследствие того, что исполнитель, не думая о художественной стороне произведения, концентрирует свое внимание на преодолении лишь технических трудностей, возникших по причине мышечного напряжения. В данном случае, единственным способом преодоления мышечных зажимов является постоянный контроль над ними и моментальное их сбрасывание при работе. Исследователи,

занимающиеся проблемой игровых движений, выявили ряд факторов, предшествующих мышечному напряжению. Среди них следует выделить высокий уровень тревожности, преждевременную игру в быстрых темпах, разучивание произведения в медленном темпе не теми игровыми движениями и аппликатурой, которые впоследствии будут применимы в быстром темпе, использование при игре в медленном темпе большого замаха пальцев, который исключается в быстром темпе, публичное исполнение слишком трудных произведений, отсутствие навыка сбрасывания мышечного напряжения, недостаточная разыгранность двигательного аппарата.

Таким образом, движение рук и пальцев по клавиатуре не есть еще игровые движения. Игровыми они становятся лишь в том случае, и с того момента, когда они органически свяжутся с музыкальными представлениями и переживаниями, которые призваны воплотить. В этой связи всякую работу, направленную на становление, развитие и совершенствование игровых движений нужно рассматривать не только как механическую, но и как умственную, требующую ясности, точности, быстроты мышления.

---

1. Акимов, Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Акимов. – Москва, 1980. – 112 с.

2. Акимов, Ю.Т. Школа игры на баяне / Ю.Т. Акимов. – М. : Советский композитор, 1989. – 208 с.

3. Бирмак, А.В. О художественной технике пианиста / А.В. Бирмак. – М.: Музыка, 1973. – 149 с.

4. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман – М., 1961. 224 с.

5. Давыдов, Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н.А. Давыдов. – Киев, 1993. – 308 с.
6. Ковган, Г.К. Проблема двигательной свободы музыканта-исполнителя / Г.К. Ковган// Школа – училище – вуз: проблемы и перспективы: межвуз. сб. – Владивосток : Изд-во ДВГУ, 1988. – С. 195–213.
7. Коган, Г. У врат мастерства / Г.Коган. – М. : Классика XXI, 2004. – 135 с.
8. Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 1958. – 158 с.
9. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1982. – 241 с.
10. Шульпяков, О.Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства / О.Ф. Шульпяков// Вопросы теории и эстетики музыки. – 1973. – Вып. 12. – С. 26–45.
11. Шульпяков, О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя: проблемы методологии / О.Ф.Шульпяков. – Л. : Музыка, 1973. – 104 с.

**Бадеева П.В.**, студентка 219б группы

Научный руководитель – Силаева А.А.

### **К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЯХ ДИРИЖЕРА-РУКОВОДИТЕЛЯ НАРОДНОГО ХОРА**

Понятие «музыкальные способности» разрабатывалось в специальной области исследований психологии – «теории творчества»,