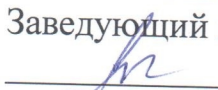


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусства»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО

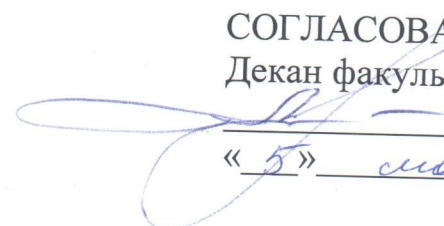
Заведующий кафедрой

 О.А.Немцева

« 05 » мая 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М.Громович

« 05 » мая 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
«МЕТОДИКА ИГРЫ НА СПЕЦИНСТРУМЕНТЕ»
(БАЯН, АККОРДЕОН)

для специальности 6-05-0215-01

«Музыкальное народное инструментальное творчество»
профилизации: «Инструментальная музыка народная»

Составитель: Старикова В.В., доцент кафедры народно-инструментальной музыки, доцент, кандидат искусствоведения

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства

« 05 » мая 2025 г., протокол № 9

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Волоткович В.М., заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент;

Стельмах Д.Г., заведующий отделением «Народное творчество» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;
кафедра художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова».

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1. Введение.....	6
2.2. Содержание учебного материала.....	7
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	73
3.1. Тематика семинарских занятий.....	73
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	74
4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов....	74
4.2. Тесты по курсу «Методика игры на специнструменте».....	74
4.3. Вопросы к экзамену.....	81
4.4. Перечень рекомендуемых средств диагностики компетенций студентов.....	86
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	88
5.1. Учебно-методические карты	88
5.1.2. Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования	88
5.1.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования	90
5.2 Основная литература	91
5.3. Дополнительная литература	91

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика игры на специнструменте» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов специальности 6-05-0215-01 «Музыкальное народное инструментальное творчество» профилизации: «Инструментальная музыка народная».

Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

Целью издания является формирование у студентов комплексной системы педагогического мастерства в области преподавания специальных музыкальных дисциплин, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО № 78 от 12.04.2022, учебного плана учреждения высшего образования по направлениям специальности. Регистрационный номер № С 18-1-50/22 уч.

Современная подготовка высококвалифицированных преподавателей требует овладения специфическими особенностями преподавания специальных дисциплин, выявления педагогических и организационных способностей студентов, развития навыков работы с учебно-методической литературой, воспитание профессиональных и эмоционально-волевых качеств студентов, формирование художественного вкуса и музыкальной культуры студентов.

В процессе получения теоретических и практических знаний по методике преподавания, которые будут использованы в последующей работе, происходит непосредственная подготовка к практической деятельности будущих преподавателей. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества педагогического образования в сфере народного творчества;
- определение средств обучения, направленных на наибольшую реализацию образовательных задач, обозначенных в учебной программе по дисциплине «Методика игры на специнструменте (баян, аккордеон)»;
- расширение профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами знаний в области методики игры на специнструменте, методов и средств познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции.

Система организационных форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся истории и теории основ преподавания на народных инструментах, а затем применили

способности к обобщению научно-теоретического материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы, соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретический* раздел УМК включен лекционный материал, основанный на материалах исследований вопросов баяно-аккордеонной методики ведущих специалистов в этой области. В разделе освещаются вопросы развития специальных дисциплин в системе музыкального образования, создание методической литературы по специальным дисциплинам, организация и планирование учебного процесса. Современная школа повышения исполнительского мастерства в классе специнструмента рассматривается в различных аспектах: составные компоненты исполнительского аппарата музыканта, способы звукоизвлечения на народных музыкальных инструментах, основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства особенности освоения учебного и концертного репертуара.

Практический раздел включает в себя тематику семинарских занятий.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя задания для самостоятельной контролируемой работы студентов, вопросы к зачету, государственному экзамену.

Вспомогательный раздел включает учебно-методические карты учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной и заочной форме получения образования, и список рекомендуемой литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. ВВЕДЕНИЕ

Среди учебных дисциплин, которые имеют целью профессиональную подготовку преподавателя специнструмента, основное место занимает учебная дисциплина «Методика игры на специнструменте», которая носит практико-ориентированную направленность.

Успешное изучение методики игры на специнструменте возможно при условиях комплексного прохождения и взаимодействия ряда музыкально-теоретических и специальных дисциплин: «Педагогика», «Общая психология», «Социальная и возрастная психология», «Профессиональная педагогика», «Специнструмент», «Народно-инструментальная музыкальная культура Беларуси», «Изучение педагогического репертуара» и др.

Целью изучения учебной дисциплины «Методика игры на специнструменте (баян, аккордеон)» является формирование педагогического мастерства будущего выпускника в области преподавания специальных музыкальных дисциплин.

Для успешной подготовки высококвалифицированных преподавателей поставлены следующие задачи:

- овладение специфичными особенностями преподавания специальных дисциплин;
- выявление педагогических и организационных способностей студентов;
- развитие навыков работы с учебно-методической литературой;
- воспитание профессиональных и эмоционально-волевых качеств студентов;
- формирование художественного вкуса и музыкальной культуры студентов.

В результате обучения студент должен знать:

- специфические особенности преподавания специальных дисциплин в разных типах учебных учреждений;
- методику составления учебных и концертных музыкальных программ;
- особенности методики работы над музыкальным произведением на разных этапах;
- учебный и концертный репертуар и современную методическую литературу;
- методику проведения индивидуальных занятий.

уметь:

- преподавать музыкальные дисциплины в профессиональных и общих учреждениях музыкального образования, использовать при этом классические и современные методики;
- работать с учебно-методической литературой;

- проводить уроки разных видов и типов;
- решать с учеником конкретные художественные и технические задачи;
- планировать учебный процесс с учетом возраста и уровню подготовки учеников, последовательно развивать в учениках музыкальные способности, профессиональные умения и навыки.

2.2. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Тема 1. Специальные дисциплины в системе музыкального образования

Современный баян, как свидетельствуют многочисленные источники, произошел от всем известной гармоники и представляет собой сегодня ее принципиально новую систему, которая заключается в наличии хроматически темперированного звукоряда в правой клавиатуре и соответствующего ей полного набора хроматического басо-аккордового аккомпанеента в левой. Впервые такая система правой клавиатуры возникла в конце 80-х гг. XIX века на венских шраммель-гармониках и получила за рубежом название «льежской», а несколько позднее распространилась как система В-griff. Конструкция левой клавиатуры, впервые предоставившая возможность с помощью одних и тех же голосов двенадцатиступенного звукоряда извлекать готовые мажорные и минорные трезвучия, а несколько позже и доминантсептаккорды, была впервые запатентована в марте 1897 г. в Италии, как инструмент, изготовленный Паоло Сопрани, и вскоре привилась во многих странах.

В России инструмент с трехрядной хроматической правой клавиатурой и соответствующим ей полным набором хроматического басо-аккордового аккомпанеента появляется в том же 1897 г. Именно это время, как полагает профессор М. И. Имханицкий, и следует считать временем появления конструкции баяна в России. Такая модель гармоник впервые была изготовлена и представлена на кустарно-промышленной выставке 1897 г. в Туле известным мастером-изготовителем гармоник, исполнителем Павлом Леонтьевичем Чулковым (1875–1932). Серийный выпуск таких гармоник (позже с доминантсептаккордом в левой и расширенным диапазоном в правой клавиатурах) начался в 1904 г. на тульской фабрике, принадлежащей братьям Киселевым. В этом же 1904 г. была изготовлена подобная гармоника талантливым петербургским мастером Петром Егоровичем Стерлиговым (1872–1959) для местного исполнителя Николая Александровича Баврина (1879–1962), которая и получила название «Баян». Однако активную пропаганду баян именно под этим названием получил благодаря усилиям

известного петербургского гармониста Якова Федоровича Орланского-Титаренко, начиная с 1907 г. Этим музыкантом баян стал с необычайной настойчивостью рекламироваться в различных концертных афишах, анонсах, буклетах, отпечатанных программках концертов. Необходимо пояснить также, что данная система правой клавиатуры («петербургская») отличалась от известной нам «московской системы»: хроматическая последовательность звуков соответствовала расположению пальцев на последней по звукам увеличенного трезвучия.

По отношению к ручным гармоникам термин «баян» поначалу присваивался различным диатоническим инструментам. Их основным звуковым свойством являлся тембр, в котором отсутствовала характерная для большинства моделей гармоней резкость, пронзительность звучания, в силу одноголосного звучания язычков или же строго унисонной настройки двух одновременно звучащих одновысотных голосов. Вместе с тем при нажатии какой-либо кнопки на сжим или разжим меха звучал один и тот же звук. Следовательно, название «баян» в 1890-е гг. давалось определенным типам гармоник не по признакам хроматического звукоряда и наличия полного набора басо-аккордового аккомпанемента, а по критерию певучести, задушевности тембра инструмента, широты его дыхания. Эти качества стали для определенного типа гармоник своего рода этническим звукоидеалом русской национальной культуры.

Таким образом, сам термин «баян» закрепился в России с хроматической трех-пятирядной правой клавиатурой и соответствующим ей набором полного хроматического басо-аккордового аккомпанемента именно по критерию строгого унисона обоих одновременно звучащих одновысотных голосов правой клавиатуры. Это создавало редкую певучесть, задушевность звучания, располагало к особой широте дыхания в передаче лирической музыки. Данное свойство и стало ярко характерной национальной особенностью инструмента, в отличие от аналогичных зарубежных конструкций кнопочных аккордеонов, где одновысотные одновременно звучащие унисонные голоса чаще всего настраивались в «разлив».

Что касается появления выборных инструментов, то их производство началось уже в 1905 г. на Тульской фабрике братьев Киселевых. Такие модели назывались «левая по правой», так как клавиатуры обоих корпусов имели аналогичные звукоряды. Однако в массовой практике большого распространения выборные баяны в начале века получить не могли, ибо были мало приспособлены для аккомпанемента бытовому репертуару.

Новый этап в развитии исполнительства на баяне (а вместе с тем и его конструкции) связан со становлением в нашей стране системы высшего музыкального образования для исполнителей на народных инструментах. Существенные изменения произошли во всей системе музыкального воспитания и обучения баянистов, кардинально изменился репертуар, продвинулся в своём конструктивном совершенствовании баян, в частности его готово-выборный вариант – наиболее совершенная конструкция хроматической гармоники. Этот инструмент, сохраняя все достоинства

прежних конструкций, безгранично расширил возможности исполнения самого разнообразного оригинального репертуара и позволил играть в подлиннике многие шедевры органной и фортепианной литературы, что значительно обогатило сферу деятельности исполнителей-баянистов.

Первое время обучение на народных инструментах проводилось в начальных и средних учебных заведениях, а в 1927 г. впервые в стране открылся отдел народных инструментов в высшем учебном заведении – в Харьковском государственном музыкально-драматическом институте. Заведующим отделом был назначен Владимир Андреевич Комаренко.

В 1928 г. при дирижерско-хормейстерском отделении Киевского музыкально-драматического института имени Н. В. Лысенко открылся класс народных инструментов, который начал вести Марк Моисеевич Гелис. В результате дальнейшей организационной и творческой эволюции этот класс в конечном счете перерос в ныне существующую кафедру народных инструментов Киевской консерватории.

К 1930–1940-м гг. баян становится одним из самых популярных и любимых народных инструментов. Начинается завоевание им профессиональной эстрады. С концертными номерами выступают как баянисты-виртуозы, так и ансамбли (дуэты, трио, квартеты), в репертуаре которых, наряду с обработками народной музыки, значительное место занимают переложения классических произведений и популярных пьес современных авторов. Начинает появляться и оригинальная литература. 22 мая 1935 г. ознаменовалось историческим событием в баянном исполнительстве: в Ленинграде, в зале Общества камерной музыки, баянист Павел Гвоздев успешно выступил с самостоятельным сольным концертом в двух отделениях. В то время это произвело сенсацию.

Завоевав на эстраде положение сольного концертного инструмента, баян в то же время получает широкое признание в качестве ценного оркестрового инструмента и почти повсеместно вводится в составы оркестров народных инструментов, различных смешанных ансамблей, народных хоров. Создаются также и самостоятельные оркестры баянистов, в которых, наряду с обычными стандартными, используются специальные оркестровые и тембровые инструменты, окраска звука которых напоминает звучание некоторых инструментов симфонического оркестра.

В 1937 г. на пути утверждения баянного искусства произошло еще одно важное событие: в Ленинграде, в зале Академической капеллы, а затем в Большом зале филармонии, прозвучало оригинальное произведение крупной формы – Концерт для баяна с оркестром Ф. Рубцова в исполнении П. Гвоздева и оркестра русских народных инструментов имени В. В. Андреева под управлением Э. Грикурова. Это было еще одним серьезным завоеванием баяна.

Всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах, проходивший в Москве в сентябре – октябре 1939 г., подвел красноречивые творческие итоги в области баянного исполнительства того времени, выявив массовое приобщение баянистов к серьезной музыке и продемонстрировав

высокий профессиональный уровень мастерства многих талантливых музыкантов. Среди призеров – ныне широко известные имена: Иван Яковлевич Паницкий, Николай Иванович Ризоль, Мария Григорьевна Белецкая.

В 1948 г. появилась кафедра народных инструментов в Москве, в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, открытию которой в значительной степени способствовали энергичные усилия ее основателя и первого руководителя – Александра Сергеевича Илюхина.

Со временем по примеру Москвы кафедры народных инструментов были учреждены во всех музыкальных вузах страны (за исключением Московской консерватории).

С открытием кафедр начинают серьезно разрабатываться вопросы теории исполнительства и методики преподавания, начинают закладываться профессиональные основы обучения.

Впервые профессиональное обучение игре на аккордеоне организуется в Ленинграде. В музыкальной школе имени Н. Римского-Корсакого открыли класс аккордеона еще в период войны в 1943 г. Вскоре там был создан оркестр аккордеонистов и баянистов, руководителем которого стал заслуженный артист РСФСР И. Смирнов.

В 1946 г. издается первое пособие для аккордеонистов «Самоучитель игры на аккордеоне» А. Кудрявцева и П. Полуянова, а в 1950-м г. – «Руководство для игры на аккордеоне» Аз. Иванова.

В 50-х гг. прошлого века возникла тенденция ко всякого рода ограничениям обучению на аккордеоне. Был закрыт класс аккордеона в училище имени Октябрьской революции. Что касается нашей музыкальной промышленности, то к чести ее руководителей, надо сказать, что именно в эти годы отмечалось значительное расширенное производство аккордеонов.

Прошло несколько лет и аккордеон снова занял подобающее ему место в музыкальных учебных заведениях; классы аккордеона открываются в музыкальных школах (с 1959 г.), затем в музыкальных училищах: в Ленинграде (1960 г.), в Москве, в областном музыкальном училище (1960 г.), в училище имени Гнесиных (1961 г.), с 1965 г. – Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных.

Можно назвать ряд аккордеонистов, пользующихся в настоящее время очень большой популярностью и известностью; они выступают соло, в трио, квартетах и других ансамблях, аккомпанируют вокалистам и танцорам. Это – Венда Тамман, Арне Ойт, Михаил Макаров, Эдуард Газаров, Михаил Зарх, Евгений Выставкин, дуэт – Николай Глубоков и Борис Уваров, аккомпанировавший популярной певице Людмиле Зыкиной.

Помимо названных существует еще ряд ансамблей. Среди них Смолкус-Петкевикчус (эстрадно-джазовое направление), Вильнюсский квинтет аккордеонистов, группа «Каскад» (дуэт аккордеонистов), Филармонический квинтет аккордеонистов г. Курган (1989–1994 гг.), дуэт Герасимовых в Челябинске (аккордеон+баян), дуэт «Экспрессия» в Минске.

Как уже говорилось ранее, во многих странах есть различного рода общества аккордеонистов. Одной из главных задач этих организаций является совершенствование искусства игры на аккордеоне. Это осуществляется путем введения новых прогрессивных методов преподавания, популяризации лучшей отечественной и зарубежной литературы, а главное – проведение исполнительских конкурсов сперва в крупных городах, затем в областях и по всей стране. Лучшие исполнители каждой страны направляются на международные встречи аккордеонистов, проводящиеся ежегодно.

Одной из крупных организаций, объединяющей общества аккордеонистов разных стран и проводящей международные конкурсы, является Международная конференция аккордеонистов, организованная по инициативе Марка Франси (Франция), избранного ее почетным президентом.

Ежегодно в крупнейшем центре музыкальной промышленности ФРГ, городе Клингентале проводится традиционный праздник-фестиваль «Дни гармонии». Но главным в проведении фестиваля является конкурс аккордеонистов и баянистов. Начиная с 1964 г., проводится он по четырем категориям (до 12 лет, с 12 до 15, с 15 до 18, старше 18 и ансамбли). С 1966 г. в нем участвуют советские исполнители, зачастую занимая призовые места.

В 1975 г. впервые в международном конкурсе принял участие в качестве солиста советский аккордеонист Ю. Дранга. С 1975 г. название музыкальных праздников было изменено на «Фогтландские дни музыки», так как в них стали принимать участие исполнители и на других инструментах. На клингентальском конкурсе 1975 г. первое место занял В. Булавко, второе Тибор Рач (Чехословакия), 3-я премия и памятная медаль – Юрий Дранга.

Кроме этого конкурса, престижными конкурсами являются: «Кубок мира», «Трофей мира», «Гран-при», «Кубок Севера».

Конкурсы положительно влияют на совершенствование исполнительского мастерства их участников, стимулируют повышение общего уровня подготовки молодых аккордеонистов, пересмотр и улучшение методов преподавания, обновления и расширения репертуара, усовершенствования инструментов и т.д.

Тема 2. Методическая литература по специальным дисциплинам

На протяжении длительного времени сложилась определенная методика обучения игре на народных инструментах. В ее основе лежат важнейшие принципы музыкальной педагогики:

1. принцип единства художественного и технического развития;
2. принцип последовательности в обучении (каждый новый этап обусловлен предыдущим);
3. принцип постепенности (от более простого к более сложному).

Основные методические пособия по баяну/аккордеону представлены школами, самоучителями и хрестоматиями. На примере анализа структуры наиболее известных пособий рассмотрим структуру каждого типа.

Самоучитель игры на баяне.

1. Сборник составлен одним автором А. Басурмановым.
2. Самоучитель является первоначальным пособием для желающих самостоятельно научиться играть на баяне.
3. Тематическая направленность сборника: освоение музыкального инструмента на любительском уровне, изучение теоретического и практического материала самостоятельно или с помощью педагога.
4. Весь материал самоучителя разделен на 20 уроков. В самоучитель вошло 49 произведений.
5. Нотный материал самоучителя состоит из песен советских композиторов, популярных произведений русских композиторов-классиков и западных авторов, а также обработок народных песен и танцев.
6. Весь материал расположен в методической последовательности – от простого к сложному.
7. Теоретические сведения сборника даны в пределах, необходимых для овладения практическим курсом.
8. Сборник можно использовать в ДМШ для начальных классов в качестве дополнительного пособия для изучения специального инструмента. Отдельные произведения из сборника можно включить в индивидуальные планы учащихся с целью ознакомления со славянским песенным и инструментальным фольклором.

Хрестоматия баяниста

1. Составители: В. И. Нестеров, А. И. Ченяков
2. Сборник предназначен для обучения учащихся пятого класса ДМШ
3. Сборник направлен на ознакомление и изучение произведений разных стилей и жанров.
4. В сборник вошло 29 пьес и 6 этюдов.
5. Нотный материал сборника состоит из песен советских композиторов, популярных произведений русских композиторов-классиков и западных авторов, а также обработок народных песен и танцев. Так же включены этюды.
6. Материал сборника разделен по стилям.
7. Музыкальный материал сборника представлен для практического применения учащимися 5 класса ДМШ.

Так как сборник составлен для 5 класса, его произведения включить в программу выпускных экзаменов по классу специального инструмента.

Школа игры на баяне

1. Сборник составлен одним автором: П.И. Говорушко.
2. Настоящее издание Школы игры на баяне значительно переработано и дополнено. Музыкальный материал насыщен доступными популярными пьесами для начального обучения.

3. Сборник направлен на освоение музыкального инструмента на начальном этапе, на изучение теоретического и практического материала с помощью педагога

4. В сборник вошли 79 пьес и 15 этюдов.

5. В школу игры на баяне вошли произведения зарубежных, русских и советских авторов, этюды.

6. Школа состоит из двух частей. Пьесы и этюды I части расположены в порядке возрастающей трудности, а произведения зарубежных, русских и советских авторов во II части даны в хронологическом порядке

7. Сборник написан в виде обучающего издания, в котором представлена теория и произведения для практического овладения учащимися ДМШ.

8. Подбор репертуара производится по усмотрению педагога и должен целиком зависеть от индивидуальных особенностей и успехов ученика.

Теоретический материал следует использовать по мере необходимости, в зависимости от изучаемого репертуара. Цель включения отдельных сочинений из сборника: избежать в первое время привлечения дополнительных пособий и облегчить занятия обучающимся самостоятельно.

А. Кудрявцев и П. Полуянов Самоучитель игры на аккордеоне. 1949, М.-Л. – 2-е перер. изд. – 54 с.

Сборник построен по тематическим разделам. В конце даны таблицы, в сборнике 1956 г. в приложении представлены более сложные произведения.

И. Гладков Самоучитель игры на баяне. М. : Музгиз, 1955. – Общ. ред. Д. Блюма.

А. Басурманов и Н. Чайкин Самоучитель игры на баяне. М. : Сов. Композитор, 1956. – 102 с.

Самоучитель состоит из 20 уроков, включающих 2 части – практическая (освоение инструмента) и теоретическая (нотная грамота). Материал расположен в методической последовательности – от более простого к более сложному. Каждый урок представляет собой самостоятельный раздел, как в практической части, так и в теоретической.

В конце самоучителя имеются нотные приложения, которые доступны для самостоятельного освоения после прохождения основного курса, и слова к песням. Нотный материал состоит, в основном, из популярных песен советских композиторов и обработок народных песен и танцев в лёгком изложении.

А. Е. Онегин Школа игры на баяне. М. : Музгиз, 1957. – 179 с.

Школа игры делится на 2 части: 1ч. – методический материал: история баяна, устройство правой и левой клавиатур баяна; методические указания: посадка и установка инструмента, правая и левая руки, аппликатура, ведение меха, работа над развитием технических навыков, развитие ритма, штрихи, о работе над музыкальным произведением, работа ученика дома. Эта часть должна быть использована педагогами.

2 часть: репертуар школы основан главным образом на народной музыке. В него вошли песни народов Советского Союза, а также произведения отечественных и зарубежных композиторов.

Весь музыкальный материал в школе расположен по степени трудности: от упражнений, гамм, этюдов к пьесам, произведениям для дуэтов и трио.

Н.Речменский Самоучитель игры на баяне. М. 1955.

Схемы левой и правой клавиатур баяна с расшифровкой.

Разделы: Устройство баяна. Основные приёмы игры, Запись звуков различной длительности, Звуки различной высоты, Запись звуков в ключе соль или скрипичном, Такты, Лига, Реприза, Вольта, Паузы, Запись звуков в ключе фа или басовом, Темп и оттенки исполнения, интервалы .мажор и минор, Большие мажорные и малые минорные трезвучия, Доминантсептаккорды и их клавиши в левой клавиатуре баяна, Восьмые ноты и паузы, точка при ноте и исполнение слиговых нот, понятие об элементах формы или построении музыкальных произведений. Знаки альтерации, мажорные и минорные гаммы, Дубль диезы и дубль бемоли, Энгармонизм, Триоль, Украшение или мелизмы, Синкопа, Гаммы и арпеджио, Краткий перечень терминов.

Внутри тем есть музыкальные произведения, выстроенные по принципу усложнения.

Тема 3. Вопросы организации и планирования учебного процесса.

Методика подготовки и проведения урока

Важным принципом обучения является систематическое руководство процессом обучения ученика на основе продуманного индивидуального плана. Педагогу необходимо помнить, что составление индивидуального плана очень ответственный этап педагогической работы. Удачный подбор репертуара способствует быстрым успехам ученика, и наоборот, ошибки при составлении могут вызвать крайне нежелательные последствия.

Одной из причин нарушения принципа доступности является недостаточное внимание педагога к планированию работы каждого ученика. Педагогическая практика выработала различные формы планирования в зависимости от предмета обучения. План любой формы строится прежде всего на основе учебной программы. Грубейшую ошибку совершают те педагоги, которые, надеясь на свой педагогический опыт, годами не заглядывают в программу. Помимо программы, индивидуальное планирование основывается на учете индивидуальных особенностей учащегося. В различных учебных заведениях приняты разные формы планирования. Иногда планы сводятся лишь к перечислению пьес и этюдов, а чем руководствуется педагог при отборе произведений для данного учащегося, не указывается. По нашему мнению, следовало бы принять за основу такую форму индивидуального плана:

1. Краткая характеристика учащегося в начале полугодия.

В нее должна входить оценка музыкальных данных, уровня музыкального и общего развития, психических и физиологических особенностей учащегося.

2. Индивидуальная задача на полугодие.

Она должна основываться на характеристике учащегося и общей задаче обучения, изложенной в программе, быть выполнимой и конкретной – то есть определять объем знаний, умений и навыков, которые следует получить учащемуся.

3. Инструктивный материал и музыкальные произведения, которые будут способствовать выполнению этой задачи.

Целью работы над инструктивным материалом – гаммами, арпеджио, упражнениями, этюдами – явится следующее:

- 1) развитие определенного вида техники;
- 2) подготовка учащегося к преодолению технических трудностей произведения.

В первом случае преследуется цель разностороннего технического развития ученика. Во втором случае нужно брать этюды, содержащие тот вид техники и те элементы движений, которые встречаются в произведении.

В художественную часть репертуара следует включать различные по характеру произведения народного творчества, русских и западных классиков, советских и зарубежных композиторов. Все произведения должны обладать несомненной художественной ценностью.

4. Заключительная часть.

Она формируется в конце полугодия и представляет оценку итогов работы. На основании этих выводов педагог ставит новую педагогическую задачу на следующее полугодие.

Подобное составление индивидуального плана позволит осуществить принцип последовательности обучения.

Основной формой организации музыкально-воспитательного процесса является урок. Для современного урока музыки характерна целостная гибкая структура с разнообразием художественных образов, видов музыкальной деятельности и эмоционально-смысловой драматургией. Урок выстраивается как цепочка взаимосвязанных художественно-коммуникативных ситуаций. В центре каждой ситуации общение с музыкальным произведением или создание «своей» музыки. В соответствии с тематическим построением учебного материала выделяется следующая типология урока:

- уроки введения в тему;
- уроки углубления и развития смысловых аспектов темы;
- уроки обобщения темы;
- уроки контроля усвоения темы.

Каждый тип урока может быть воплощен в различные формы:

- проблемные и творческие уроки, уроки-исследования и игры;
- уроки-концерты, уроки-спектакли, уроки-загадки, уроки-турниры, уроки-экскурсии, путешествия, ярмарки, сказки и т.п.;
- монографические, интегрированные уроки, панорамные уроки.

Индивидуальная форма урока эффективна и характерна для обучения музыки, позволяя сконцентрировать внимание для развития индивидуальности ученика, что затруднительно на групповых занятиях.

Способности бывают общие и профессиональные:

- Общие – во всех видах деятельности (умственные, трудолюбие и т.д.)
- Профессиональные – специфические для определения вида деятельности.

Успехи ученика находятся в прямой зависимости от мастерства и искусства педагога. Как показала педагогическая практика, существуют четыре категории преподавателей музыки:

- 1) исполнители-педагоги, или, что почти одно и то же, педагоги-исполнители;
- 2) исполнители-непедагоги;
- 3) педагоги-неисполнители;
- 4) непедагоги-неисполнители.

Одним из самых больших недостатков молодых педагогов является неумение передать свои знания и исполнительское мастерство ученикам. Среди них немало хороших музыкантов, беда которых заключается лишь в отсутствии опыта педагогической работы. Нельзя недооценивать и роль глубокого, систематического изучения методики преподавания.

Что же является залогом успешной работы педагога? Прежде всего, доступность и последовательность требований и указаний, адресованных ученику. Взаимосвязь этих двух принципов дидактики особенно очевидна на начальном этапе обучения.

Начальный этап самый сложный, потому-то ребенок впервые сталкивается с проблемой систематического обучения. На начальном этапе необходимо учитывать возрастные особенности ребёнка. Дети 6–9 лет не очень внимательны и устчивы, быстро утомляются, они могут активно работать на уроке не более 10–15 минут. Затем необходимо изменить вид деятельности и переключить внимание. С начинающими можно использовать групповой вид обучения. Он активизирует обучение. Урок увеличивается для двоих до 90 минут, проявляется стремление к лидерству, соревнование, материал слушают сразу два ученика.

Формы, методы, средства обучения на начальном этапе.

Метод – система действий направленных на достижение целей.

Обычно в ДМШ стараются выполнить программу, причём только сольное исполнение, а это не очень хорошо. На начальном этапе необходим комплексный метод обучения:

- подготовка сольной программы;
- обучение ансамблевой и оркестровой игре;
- подбор по слуху;
- чтение с листа;
- сочинение музыки;

- импровизация;
- развитие музыкальных способностей;
- развитие техники;
- развития эмоционального восприятия музыки и т.д.

Т.е. педагог должен быть учителем музыки.

Главная задача начального плана обучения:

Пробуждение любви к музыке, развитие творческой личности ученика.

Первый урок необходимо строить по принципу ознакомления (узнать имя, любимое занятие, любимые уроки в общеобразовательной школе, условия домашних занятий, затем необходимо познакомить ученика с устройством инструмента, показать правильную посадку и постановку, проверить музыкальные способности, познакомить со звукоизвлечением правой и левой клавиатур, дать попробовать поиграть, дать анализ исполнительского аппарата и частей инструмента, но новые термины нужно использовать осторожно, не переутомляя ученика). Первые уроки можно основывать на пении знакомых песен и их анализе, добиваясь чистоты интонации и точности ритма, это будет способствовать музыкальному развитию ребёнка. Негативно сказывается на обучении детей на начальном этапе нехватка маленьких инструментов.

На первых же уроках перед учащимся встает множество вопросов: устройство инструмента и клавиатур, запись звуков, посадка баяниста и постановка инструмента, положение рук, понятие о длительности звука, такте и его размере, функции и распределение движений меха и т. д. Неопытный педагог требует от ученика выполнения нескольких указаний сразу. Пусть каждое из них в отдельности не вызывает затруднений, но нарушение принципа последовательности делает их невыполнимыми, ибо учащийся не может сосредоточить свое внимание на большом количестве объектов и воспринять всё одновременно. Искусство педагога в данном случае будет заключаться в способности мгновенно проанализировать урок и найти то, что мешает восприятию учащегося.

Иногда вполне доступный материал становится недоступным вследствие того, что преподаватель, не добившись выполнения прежнего задания, начинает предъявлять учащемуся новые требования. В результате в знаниях ученика образуются значительные пробелы, и он перестает понимать указания педагога. Урок в подобных случаях обычно проходит следующим образом: педагог часто прерывает игру учащегося, много говорит, а тот, смутно представляя, что же надо делать, и привыкнув к замечаниям, уже не вслушивается в его слова.

Одним из необходимых качеств учащегося является умение работать самостоятельно дома. Можно с полным основанием утверждать, что это определяет рост молодого музыканта и служит гарантией его успешной работы в будущем. Задача педагога – научить самостоятельно работать над произведением. В этой связи первостепенное значение приобретает доступность, выполнимость домашнего задания. Необходимо учитывать следующее: объем материала, срок выполнения, сложность задачи и

работоспособность ученика. Несоответствие одного из этих данных остальным делает задание недоступным.

Невыполнение домашнего задания является сигналом бедствия, и педагог обязан выяснить причины этого. Но прежде всего он должен задать себе вопрос: «Выполнимо ли было домашнее задание?» Педагоги слишком часто обвиняют учащихся в лени, неорганизованности. А представьте себе состояние ученика, который много работал дома, но на урок пришел неподготовленным. И далеко не редки случаи, когда педагог, вместо того чтобы поставить мысленно себе «двойку», недрогнувшей рукой выводит ее в дневнике ученика!

Дать на дом доступную работу – большое педагогическое искусство. Существенное значение имеет конкретность домашнего задания. Опытный педагог формулирует задание таким образом, чтобы на уроке можно было легко определить, сколько и как занимался ученик. Может ли, например, педагог оценить работу ученика, если в дневнике записано: «Играть увереннее, без ошибок»; «Играть ритмично, не ускорять» или даже «Играть с нюансами»? Неоднократные напоминания о правильном исполнении не принесут никакой пользы – ученик должен услышать и осознать свои ошибки. Для этого необходимо упростить задание: предложить сыграть в медленном темпе небольшой отрывок или даже несколько тактов. И лишь после того, как ошибки исчезнут, можно позволить ученику продолжать работу дома.

Важным разделом урока является проверка выполнения домашнего задания. Педагог должен дать ученику возможность «высказаться» полностью, не прерывая игру замечаниями. Выяснив до конца, насколько усвоено домашнее задание, он сможет построить дальнейшую работу над произведением. К сожалению, бывает иначе: педагог останавливает ученика на первых же тактах и работает над ними целый урок. В результате остается невыясненным, как выполнено задание и на что следует обратить внимание в первую очередь.

Наряду с умением выслушать ученика педагог должен обладать и умением слышать его. Нередко в процессе работы над произведением у педагога происходит незаметное смещение представлений, и он начинает принимать желаемое звучание за действительное, не замечая затруднений, которые испытывает ученик. Во время урока такой преподаватель восполняет недостатки игры учащегося дирижированием, пением или словами, и только на экзамене, не имея возможности «помочь» ученику, он обнаруживает, что его исполнение далеко не безупречно. Может случиться, что, привыкнув к несовершенному звучанию, педагог не услышит его и на экзамене. Это одна из причин того, что, достаточно хорошо разбираясь в игре «чужих» учеников, преподаватели не всегда критически воспринимают исполнение своих.

Несколько слов о доступности аппликатуры. Если педагогу часто приходится заносить в дневник ученика одну и ту же запись: «Не путать пальцы», – это должно вызвать у него тревогу и заставить его подумать о

причинах невыполнения указания. Прежде всего надо пересмотреть требования на предыдущих уроках. Может быть, ученику было предложено играть в быстром темпе, недоступном для него на данном этапе. Во время исполнения ученик путал пальцы; возникшая аппликатурная неустойчивость перешла затем в устойчивую путаницу и стала причиной неритмичной игры, ошибок и остановок. Исправить положение можно лишь вернув ученика к доступному для него темпу и проверив в медленном темпе аппликатуру. Кроме того, исполнительский аппарат каждого баяниста имеет свои физиологические особенности, и педагог должен знать это, чтобы выбрать наиболее рациональную для данного ученика аппликатуру.

Итак, мы выяснили, что не только усложнение программы, но и отступление от основных дидактических установок при разучивании произведения может привести к нарушению принципа доступности. Вместе с тем несомненен и другой вывод, на первый взгляд несколько парадоксальный: неисполнимых произведений почти нет – вопрос заключается лишь в сроке подготовки и методах работы над ними.

Умение сделать материал доступным является одним из основных условий успешной работы преподавателя. В этом заключается педагогическое мастерство и искусство.

Подготовка педагога к уроку

Прежде всего, важно тщательно изучить весь репертуар ученика, уметь его хорошо играть, просмотреть различные редакции, продумать в различных местах аппликатуру. В некоторых случаях полезно, кроме того, наметить план урока, пути исправления каких-либо заранее известных недостатков исполнения, способы работы над трудными местами в произведениях и т. д.

Конкретная обстановка урока будет, конечно, вносить изменения в намеченный план и требовать от педагога некоторой импровизационности, эта импровизационность не есть обычно нечто совершенно противоположное плану, но лишь умение гибко его осуществлять, применяясь к конкретным условиям работы. Правда, иногда во время урока возникают новые методические собрания, новая трактовка произведений, что вносит принципиальные изменения в предварительные изменения в предварительный план. Такие находки обычно в практике хороших педагогов и являются естественным следствием их творческого состояния в процессе занятий.

Последовательность работы над учебным материалом.

Наиболее разумно было бы не придерживаться раз и навсегда установленного порядка, чтобы приучать ученика быстро применяться к обстоятельствам. Обычно полезно вначале поработать над тем, что может занять относительно больше времени. Если нужно пройти большой репертуар – целесообразно на одном уроке детальнее заняться частью произведений, а на следующем – остальными, ограничившись в отношении первых лишь проверкой домашней работы и несколькими самыми существенными замечаниями.

Чтению нот и игре гамм лучше уделить время где-нибудь в середине урока, чтобы освежить внимание ученика. Педагоги, оставляющие эту работу под самый конец, обычно систематически не успевают ее выполнять.

Проверка домашнего задания

Многokrатно и вполне справедливо в литературе обсуждался метод так называемых «попутных поправок», при котором педагог, прослушивая ученика, начинает его прерывать и делать указания. В каких случаях можно так заниматься? Пожалуй, только в тех, когда педагог сразу слышит, что ученик дома совсем не работал и ничего из сделанных указаний не выполнил. Тогда, может быть, имеет смысл, прервав его пару раз и отметив плохую работу закрыть ноты и потребовать исправления ошибок, и то лишь, если педагог вполне уверен, что причина плохо выученного урока в недобросовестном отношении к делу, в лени, ни желаний работать. Как правило, надо дослушивать до конца все, что ученик принес на урок. Почему? Во-первых, таким путем можно составить более ясное представление о проделанной домашней работе; во-вторых, психологически настраиваясь на то, что необходимо играть без остановок, ученик привыкает концентрировать все свои силы на этой задаче и тем воспитывает в себе важные исполнительские качества.

Слушая ученика, педагог должен очень хорошо запомнить все особенности его игры и указать на ее достоинства и недостатки. Если видно, что ученик работал над пьесой, то даже в том случае, если многие недостатки оказались не преодоленными, полезно отметить имеющиеся достижения, чтобы поощрить его и правильно ориентировать в дальнейшей работе.

Не следует слишком загружать внимание ученика множеством замечаний. Неопытные педагоги этим часто грешат. Они сплошь и рядом говорят ученику сразу все, что могут сказать про его исполнение, в результате чего многое и часто самое существенное оставляется без внимания.

Опытный же педагог обращает, прежде всего, внимание ученика на самое главное, на общий характер исполнения, на важнейшие детали, на грубые ошибки. И лишь постепенно на других занятиях он переходит к менее существенным частностям и второстепенным деталям.

Объяснение новой темы

На уроке используются различные методы, помогающие ученику понять характер исполняемой музыки и добиться нужных результатов. Чаще всего это – проигрывание педагогом сочинения целиком или отрывками и словесные пояснения.

Проигрывать сочинение важно потому, что содержание любого, даже самого простого произведения нельзя во всей ноте передать словами или каким-либо другим способом. Если бы это было возможно, о музыке нельзя было бы говорить как об особом виде искусства, обладающим специфическими выразительными средствами.

Необходимо, однако, сразу же отметить, что исполнение педагогом в классе изучаемых сочинений отнюдь не всегда полезно. Слишком частое

исполнение или обязательное проигрывание каждой новой пьесы может затормозить развитие инициативы ученика. Надо учитывать, как именно и в какой период работы над сочинением полезно играть его ученику.

На вопрос, как надо играть в классе, можно в общей форме ответить: возможно, лучше. Хорошее исполнение обогатит ученика яркими художественными впечатлениями и послужит стимулом для дальнейшей самостоятельной работы. Играя ученику, необходимо, однако, всегда учитывать его возможности.

Исполнение произведения перед началом работы имеет место преимущественно в детской школе и притом в младших классах. Это часто приносит большую пользу, так как ребенку иногда трудно самостоятельно разобраться в некоторых сочинениях, а изучение их без предварительного ознакомления протекает медленно и вяло. Все же даже в младших классах не следует пользоваться исключительно только этим методом работы. С первых же шагов обучения надо давать ученикам систематические задания по самостоятельному ознакомлению с произведением, чтобы развивать их инициативу. Постепенно количество таких заданий должно увеличиваться, а предварительное исполнение педагогом стать исключением. В старших классах и тем более в училище, оно уже почти не должно иметь места.

Наряду с исполнением произведения целиком, педагоги часто играют его в отрывках, это особенно полезно в процессе работы с учеником на срединном этапе изучения произведения.

Задание и отметка

Надо быть уверенным, что ученик ясно себе представляет, не только объем материала, который надлежит выучить, но и характер работы с ним. С этой целью, а также для закрепления в памяти ребенка наиболее существенного из того, что ему было сказано, полезно в конце урока задать соответствующие вопросы. Той же цели служат записи в дневниках. Некоторые педагоги при работе с малышами пишут крупными буквами, чтобы ребенок сам мог прочесть задание, это приучает с первых шагов к большей самостоятельности и способствует повышению качества домашней работы.

Учитывая большое воспитательное значение отметок, педагог должен быть уверен, что ученик понимает, почему получил тот или иной балл.

Подбор музыки по слуху

Баянист, аккордеонист должны владеть навыками подбора музыки по слуху, поскольку часто они не располагают необходимым нотным материалом, особенно современным.

С развитием навыка игры по слуху у баяниста, аккордеониста формируется способность к спонтанному исполнению на инструменте самой разнообразной по стилю, сложности и содержанию музыки в оригинальном изложении или обработке.

Обучение навыкам подбора музыки по слуху рекомендуется начинать с транспонирования несложного музыкального материала в другие тональности.

Транспонирование

Транспонирование применяется в тех случаях, когда необходимо сменить тональность, в которой записан музыкальный материал, на тональность, удобную для пения солиста или хора, а также в процессе создания аранжировки для оркестра или ансамбля.

Оригинальная конструкция баяна, аккордеона позволяет без особых затруднений осуществлять транспонирование на левой клавиатуре, так как позиция руки и аппликатура во всех тональностях на баяне, аккордеоне одинакова. Более того, баянисты имеют возможность осуществлять механический перенос или транспонирование и в партии правой руки в тональности на интервал «малая терция», например, из тональности «До-мажор» в тональности «Ми-бемоль мажор», «Фа-диез мажор» и «Ля мажор».

В исполнительской практике есть и другие общепризнанные приемы транспонирования, значительно упрощающие данный процесс. Например, способ «воображаемой замены ключей» используется опытными музыкантами при переносе музыкального материала из оригинальной тональности на терцию вверх или вниз. При этом скрипичный ключ заменяется басовым, и наоборот. При транспонировании на хроматический полутон можно исполнять произведение так, как оно записано в нотах, мысленно представляя ключевые знаки новой тональности, например, из «Ми мажора» в «Ми-бемоль мажор».

Чтение нот с листа.

Качество работы по чтению нот с листа во многом зависит от ежедневных самостоятельных занятий учащегося. Поэтому, прежде чем приступить непосредственно к чтению нот, педагог должен наглядно показать ученику, насколько необходимо приобретение этого навыка. Например: учащийся потратил на разбор нового нотного текста два часа; педагог демонстрирует, что человек, обладающий навыками чтения нот с листа (сам педагог или учащийся старшего класса), может сыграть эту пьесу сразу, без больших временных затрат. Если пример убедит учащегося в полезности и необходимости этой работы – на пути к достижению цели будет совершен важнейший шаг.

Поскольку баян и аккордеон имеют две клавиатуры, первоначальное чтение с листа должно сводиться к исполнению текста одной правой рукой. Очень полезен такой педагогический прием: ученик играет партию правой руки, а педагог исполняет партию левой руки. Это способствует образованию музыкально-слуховых представлений, заставляет учащихся исполнять читаемый текст в одном темпе, без остановок.

Необходимо попутно отметить, что часто педагог из урока в урок вынужден объяснять учащемуся то, что можно было бы один-два раза показать собственным исполнением на баяне – и результат был бы достигнут скорее.

Формирование навыков чтения нот с листа требует от педагога тщательного соблюдения дидактического принципа доступности материала и последовательности его изложения: нотный текст, назначаемый для чтения с

листа, должен быть гораздо легче и доступнее основного материала индивидуального плана учащегося.

Первые одноголосные мелодии для исполнения правой рукой должны отвечать следующим требованиям:

- 1) они должны быть написаны в мажорном ладу, в тональности без знаков или с одним знаком;
- 2) содержать в себе гаммообразные последования (без скачков);
- 3) диапазон мелодии должен охватить звукоряд не более 3–4-х звуков;
- 4) мелодия должна начинаться и заканчиваться тонику;
- 5) включать в себя не более двух видов длительностей (например, половины и четверти, четверти и восьмые и т. п.);
- 6) исполняться в медленном или умеренном темпе.

Усложнение материала в дальнейшем должно происходить постепенно, но всесторонне:

- 1) появление минорного лада, тональностей с большим количеством знаков, отклонения, модуляции;
- 2) появление скачков на тонику, затем – более далеких скачков на другие ступени тональности;
- 3) расширение диапазона мелодии;
- 4) начало мелодии с любой ступени тональности;
- 5) усложнение ритмического рисунка, появление длительностей с точкой;
- 6) исполнение мелодий в более быстрых темпах.

При подборе упражнений для чтения нот с листа педагогу не обходимо помнить, что вокальные мелодии, как правило, воспринимаются учащимися на первых порах обучения легче инструментальных. Поэтому в первоначальный период обучения лучше использовать песенный материал, а затем уже вводить инструментальные пьесы. Полезно применять и такой прием: задавать учащемуся одну и ту же мелодию в трех тональностях (с трех рядов правой клавиатуры) – это касается баянистов. Это способствует развитию музыкально-слуховых представлений и свободной ориентации в позициях.

В основе музыкально-слуховых представлений лежат понятия звуковысотности и метроритма. Они тесно связаны между собой. Основываясь на мелодике, метроритмическая сторона имеет свои специфические особенности и требует в работе по чтению с листа особых методических приемов.

Прежде всего необходимо воспитать у учащихся четкое ощущение сильной доли, метрической пульсации и соотношения различных длительностей. Поэтому при развитии навыков чтения с листа нужно начинать с мелодий, имеющих двудольный и четырехдольный размер такта (в обоих случаях одной сильной или относительно сильной доле такта соответствует одна слабая). Лишь после этого можно вводить трехдольный размер, где с одной сильной долей такта связаны две слабые.

В преодолении ритмических трудностей при чтении с листа большую роль играет показ педагогом данной ритмической фигуры, чтобы она воспринималась учащимся целиком, создавая определенное слуховое представление. Впоследствии некоторые трудности преодолеваются учащимся уже без показа педагога.

Приступая к проигрыванию нотного текста левой рукой, необходимо помнить, что исполнение мелодических последовательностей в левой клавиатуре баяна обычно вызывает у учащихся затруднение. Поэтому для выработки первоначальных навыков в чтении с листа здесь лучше всего использовать партии аккомпанемента простейших мелодий и песен, написанных или переложенных для баяна.

Процесс чтения нот с листа при игре на баяне обеими руками, как уже говорилось, представляет определенную трудность. Поэтому переход к этому виду работы должен осуществляться под непосредственным руководством педагога. Можно рекомендовать очень простой и результативный прием для проведения первых занятий – исполнение тех песен и пьес, которые были использованы в работе с данным учеником при чтении нотного текста, исполняемого отдельными руками. Это сразу вызовет уже сформированные ранее музыкально-слуховые представления и поможет учащемуся сконцентрировать свое внимание на координации движений обеих рук при чтении с листа.

Одним из этапов данной работы, требующим напряженного внимания со стороны педагога и учащегося, является переход от исполнения одноголосных мелодий в правой руке к игре двойными нотами, аккордами. Особую трудность представляет чтение таких произведений, где в правой руке отдельные голоса движутся самостоятельно по отношению друг к другу. При введении в чтение с листа элементов многоголосия необходимо придерживаться следующей последовательности в работе:

1. Эпизодическое появление в тексте двойных нот.
2. Параллельное движение голосов:
 - а) вначале – интервалами не более терции;
 - б) затем – секстами;
3. Совместное движение голосов различными интервалами.
4. Появление аккордов из трёх и более звуков.
5. Самостоятельное движение двух голосов.

Дальнейшая работа по подбору материала для занятий чтением нот с листа может проходить с более свободным усложнением отдельных элементов и объединением различных видов фактур.

РАЗДЕЛ II. СОВРЕМЕННАЯ ШКОЛА ПОВЫШЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА В КЛАССЕ СПЕЦДИСЦИПЛИН

Тема 4. Составные компоненты исполнительского аппарата музыканта

Формирование первых исполнительских навыков.

В донотный период, длящийся ориентировочно первые две недели, педагог получает представление об индивидуальных особенностях ребенка, его темпераменте, одаренности, общем развитии; формируются взаимоотношения педагога и ученика. Быстрее других проявляют свои способности общительные, подвижные дети. С ними весьма эффективна коллективная форма занятий, которая дает педагогу неограниченные возможности моделирования игровых ситуаций, естественно раскрывающих индивидуальные особенности учеников. И, напротив, с детьми замкнутыми, стеснительными нужен особый характер общения – спокойный, доверительный.

Подражая друг другу, дети получают первые навыки музицирования и артистизма. Из всех музыкальных способностей раньше всего проявляются общая музыкальность и ритм. Гораздо сложнее проверить слух, так как многие дети, обладающие отличным слухом, интонируют (поют) весьма приблизительно. В этом случае педагогу поможет игра: найти на инструменте или узнать на слух одну из двух или трех клавиш, дающих звуки различной высоты (желательно, чтобы все они были расположены на одном ряду клавиатуры).

Уже на первых занятиях можно практиковать элементарное совместное музицирование. Целью первых уроков является не только проверка музыкальных способностей ученика (ритм, слух, память), но и их развитие. Игра по слуху стимулирует творческие задатки ребенка, возбуждает интерес к музыке, концентрирует внимание на конкретном звучании, заставляет приспосабливаться к инструменту.

Посадка.

Постановка – это процесс постепенного и наиболее рационального приспособления организма к инструменту.

Посадка:

- Стул по высоте голени.
- Сидеть на пол стула.
- Спина ровная и свободная.
- Ноги на ширине плеч.
- Инструмент стоит мехом на левой ноге, грифом упирается вправо.
- Подгонка ремней: сначала левый потом правый.
- Правая рука свободная, согнутая в локте, локоть немного приподнят, пальцы округлые.
- Ремень для левой руки затянут на столько, чтобы рука свободно перемещалась вверх и вниз.

Правильная постановка и посадка позволит:

1. Овладеть всеми видами техники для воплощения художественных задач.

2. Свободно двигаться во время игры.

Педагог должен следить за следующими недостатками: неправильная высота стула, слишком глубокая посадка на стуле, искривленность спины и позвоночника, приподнятые плечи, неподвижность локтя, зажатость кисти, оттопырен большой палец или мизинец, пригибание пальцев в первой фаланге, зажаты мышцы лица.

Итак, будущий музыкант впервые берет в руки баян. Возможно, этот момент запомнится ему на всю жизнь. Очень важно, чтобы инструмент по своим размерам и весу соответствовал возрасту ребенка. Правильная посадка благотворно отразится на физическом развитии учащегося и обеспечит эффективность занятий на инструменте.

Сначала педагог ставит баян на левое бедро ученика таким образом, чтобы создать условия для свободных, естественных движений правой руки и регулирует длину правого плечевого ремня, затем левого, который должен быть короче правого. Это создает устойчивость верхней части инструмента во время игры. Многие исполнители пользуются третьим соединительным ремнем. Нижняя часть правого полукорпуса или грифа правой клавиатуры касается бедра правой ноги. Инструмент следует держать вертикально или с небольшим наклоном к исполнителю. Для достижения большей его устойчивости при ведении меха на сжим рекомендуется сделать небольшой щиток, удлиняющий тыльную часть правого полукорпуса в сторону грифа.

Сидеть нужно прямо, правую ногу согнуть под прямым углом, левую немного выдвинуть вперед. В классе необходимо иметь стул, соответствующий росту учащегося, или подставки, обеспечивающие правильную посадку. Такие же условия желательно создать и для домашних занятий.

Разумеется, здесь описаны только основные принципы рациональной посадки. Во время игры некоторые элементы посадки могут меняться, например: наклон инструмента к себе делает более удобным применение первого пальца, а также позволяет более рационально использовать вес правой руки при исполнении аккордов. Ровное положение инструмента идеально для исполнения сложных приемов тремолирования мехом. Некоторый наклон вперед удобен для традиционного трехпальцевого движения на выборной клавиатуре.

Направление движения меха также сказывается на посадке. Движение меха параллельно корпусу исполнителя удобно при рикошете; ведение меха влево-вперед обеспечит максимальный контакт с инструментом во время простого и комбинированного тремолирования, а ведение влево-назад облегчит управление звуком в кантилене не только левой, но и правой рукой. Некоторые исполнители сильно отводят левую ногу в сторону движения меха. Безусловно, это поможет левой руке, однако такую посадку на сцене трудно назвать эстетичной, поэтому использовать ее можно лишь в исключительных случаях.

Создание условий для рациональной работы левой руки – отдельный вопрос. От длины рабочего ремня левого полукорпуса зависит качество смены меха. Наибольшую сложность представляет вертикальное перемещение левой руки вдоль клавиатуры. В этом случае советуют ученику сделать небольшое приспособление: прикрепить мягкий щиток (металлическая или деревянная основа, тонкий слой поролона, обтянутые тканью или кожей) к крышке левого полукорпуса для того, чтобы приподнять руку над левой клавиатурой и тем самым обеспечить кисти большую свободу движения.

Кроме того, рекомендуется прикрепить два небольших деревянных или пластиковых порожка толщиной 1–2 см между ремнем и корпусом баяна в верхней и нижней его частях, потому что края левого рабочего ремня обычно слишком плотно прилегают к крышке и это сковывает движения руки.

Первые навыки меховедения.

Формирование первых навыков звукоизвлечения целесообразно начинать с упражнений, которые помогут научиться правильно вести мех. Можно начать с упражнения «дыхание»: сначала ученик нажимает воздушный клапан, затем ведет мех, раскрывая (разжим, обозначается знаком V) и закрывая (сжим, обозначается знаком П) его. При этом педагог находится сзади и контролирует свободу и естественность движения руки ученика. Необходимо следить также за тем, чтобы движение локтя было несколько опережающим, что обеспечит плавную смену меха. После этого педагог предлагает различные способы ведения меха с нажатым воздушным клапаном для передачи характера того или иного упражнения.

Следующий этап – постановка рук, то есть формирование навыков свободных и рациональных движений на клавиатуре. Начинать можно с подготовительных упражнений без инструмента. Следует помнить, что любое действие рук производится сокращением определенной группы мышц. Необходимо добиваться того, чтобы сокращение одних мышц не вызывало напряжения других, не участвующих в работе. Задача педагога – разделить работу различных групп мышц исполнительского аппарата. Следующие упражнения помогут учащимся сделать движения различных частей рук независимыми друг от друга.

1. Исходное положение: руки свободны. Поднять и вытянуть их перед собой. Затем одна рука остается в горизонтальном положении, а другая в расслабленном состоянии падает вниз и качается подобно маятнику.

2. Руки опущены вниз и полностью расслаблены. Резко сжать в кулак пальцы левой руки, а затем, расслабляя мышцы, разжать кулак. В это время правая рука полностью свободна.

3. Положить правую руку на стол. Поднять предплечье вверх параллельно плоскости стола. В этот момент работают мышцы плеча. Кисть и пальцы должны быть полностью расслаблены.

4. Правая рука лежит на столе, пальцы полусогнуты и касаются стола. Поднять предплечье, сгибая руку в локте (кисть при этом свободна, в верхнем положении несколько провисает), затем опустить.

5. Обе руки положить на стол, пальцы полусогнуты. Поднимать и опускать кисти обеих рук.

6. Руки и пальцы в том же положении. Учимся поднимать и опускать каждый палец, сначала не разгибая, затем выпрямляя его.

Постановка рук.

Руки и пальцы в том же положении. Делаем легкие поочередные удары первым и пятым пальцами, затем вторым и четвертым за счет поворотов кисти. Движения пальцев при этом минимальны.

Звукоизвлечение.

После того как учащийся научился правильному ведению меха, освоил подготовительные упражнения на независимость движений различных частей рук, можно переходить к главному – рождению звука.

В музыкальной практике звук не существует абстрактно, сам по себе. Он всегда имеет определенную окраску – тембр, силу звучания – динамику и характер, обусловленный средствами артикуляции и динамики, – штрих.

От всех этих компонентов зависит качество звучащего материала, его содержательность.

Каждый звук имеет ту или иную длительность. Продолжительность звучания, его течение – это темп и метроритм. Как и в человеческой речи, смысл и эмоциональная окраска передаются той или иной интонацией (вопросительная, восклицательная, повествовательная и т. д.). С определенной интонацией мы произносим слова, фразы, предложения, интонацию имеет даже отдельный звук (А! А? А...).

Педагог демонстрирует упражнение «Клаксон». Ученик старается повторить услышанное, имитируя характер звучания и движения рук учителя. Затем начинается импровизация на тему этого или любого другого, придуманного педагогом упражнения, где варьируются ритм, динамика, тесситура. Например, учитель и ученик изображают сцену на перекрестке или любую другую – ситуации могут быть самыми разными. Следует также показать ученику различные способы ведения и снятия звука пальцами и мехом. Для наглядности педагог может нарисовать в тетради ученика схемы различных вариантов звукоизвлечения путем изменения громкости:

Следующей ступенью будет освоение **твердой атаки** звука. Основная цель – научить играть ребенка свободными эластичными движениями, с ощущением свободы исполнительского аппарата. Здесь очень важно добиться того, чтобы движения руки, кисти и пальцев не зависели от интенсивности ведения меха. Предварительное движение меха и последующий удар пальцем по клавише позволяют получить яркий, активный звук. Это можно сравнить с произнесением согласных звуков Б, П» Д, Т, Г, К: сначала напрягается диафрагма, затем работает речевой аппарат – губы, язык.

Твердая атака звука зависит от интенсивности предварительного ведения меха и скорости удара по клавише. Яркость атаки будет более заметной, если сразу же после появления звука моментально расслабить левую руку, уменьшив тем самым интенсивность ведения меха. Осваивать

этот вид артикуляции следует на правой клавиатуре, варьируя интенсивность работы мехом, высоту подъема кисти и скорость удара по клавише. Значительно сложнее сделать это на левой клавиатуре, так как левой рукой нужно вести мех, что требует напряжения мышц плеча, и производить свободные удары по клавише при помощи кисти и пальцев, варьируя интенсивность атаки звука, а также его динамику.

Развитию координации движений будет способствовать упражнение «Эхо» – игра одних и тех же звуков на правой и левой клавиатурах поочередно. Педагогу необходимо следить не только за началом звука, но также за его продолжением и окончанием. Завершение звука – снятие – зависит от способа ведения меха. Если сначала остановить мех, а затем отпустить клавишу, окончание звука получится мягким. И наоборот, завершение звука будет резким, если отпустить клавишу, не останавливая мех.

Мы освоили твердую атаку звука – это «согласные» звуки. Теперь следует перейти к изучению **мягкой атаки** – «гласных» звуков. Этот вид звукоизвлечения необходим для исполнения певучей музыки – кантилены. Техника звукоизвлечения осваивается в такой последовательности:

1. палец слегка согнут и касается клавиши;
2. плавным, эластичным движением кисти и пальцев нажимаем клавишу;
3. начинаем плавное движение меха, которое не должно опережать нажатие клавиши;
4. достигнув необходимого уровня громкости, продолжаем вести мех ровно столько, сколько требует длительность ноты;
5. для мягкого завершения звука необходимо плавно остановить мех, затем освободить кисть и поднять руку с клавиатуры; после снятия пальца не должно быть слышно удара клапана по деке.

Педагог должен следить за тем, чтобы кисть выполняла роль рессоры между пальцами и предплечьем. Мягкая атака требует от исполнителя активного внимания и хорошего слухового контроля. Усиление звука должно быть естественным и непродолжительным, так как «раздувание» каждой ноты будет восприниматься слушателем как манерность.

Первые навыки передвижения рук по клавиатуре

Начинаем с самого естественного и традиционного приема передвижения по клавиатуре – перекладывания той или иной пары пальцев по двум вертикальным рядам правой клавиатуры. Все пять пальцев полусогнуты и находятся над клавиатурой, локоть приподнят. Степень участия кисти следует варьировать. Это поможет достичь необходимой свободы исполнительского аппарата и предотвратить его зажатие (фиксацию руки).

Педагог направляет внимание ученика на то, каким образом движения рук влияют на звучание той или иной последовательности звуков. Сначала соединяем два звука на разных рядах штрихом легато. Подъем пальцев должен быть одинаковым: это способствует достижению ритмической и

штриховой ровности. Внимательно следите за качеством соединения звуков, они не должны наслаиваться один на другой, однако между ними не должно быть и пауз. Когда мы поем мелодию (песню), то звуки плавно переходят один в другой – попробуйте добиться этого на баяне!

Затем учимся переключать палец на соседнюю клавишу того же ряда, при этом оставляя другой палец на месте.

Следующий прием, который необходимо хорошо освоить и закрепить, – это кистевое стаккато. Поднимаем кисть и легко ударяем по клавише, сначала – одним пальцем, затем разными (сравнить с легкими ударами по прыгающему мячу).

Позиции

В музыкальной практике позицией принято называть то или иное положение кисти и пальцев на грифе или клавиатуре. На правой клавиатуре исполнители перемещают руку вдоль грифа вверх и вниз, а также по направлению к четвертому и пятому рядам и наоборот. У многих баянистов большой палец правой руки находится за грифом, однако большинство современных исполнителей предпочитают пользоваться всеми пятью пальцами, как это делают пианисты. Из всего разнообразия позиций рекомендуется обратить внимание на три основные, связанные с различным положением локтя.

Тема 5. Способы звукоизвлечения на народном музыкальном инструменте

В истории рассматриваемого вопроса использовались два основных метода освоения игровых движений – *слуховой и двигательный*. Первый из них исходил из приоритета музыкально-слухового образа над конкретным движением. По мнению его сторонников, слуховой образ сам обеспечивал нахождение наиболее правильных игровых движений. Так, известный теоретик пианизма Г. Коган пишет, что ученика надо учить «Только одному, но самому существенному, тому, что направляет эту работу и определяет её результат. Этот направляющий и определяющий всю приспособительную, всю техническую работу фактор есть слух... Не делать ни одного движения, не брать ни одной ноты «мимо» слуха, вне требовательного слухового контроля – вот основное правило, от соблюдения которого зависит успех в технической работе исполнителя». И. Гофман: «Добейтесь того, чтобы мысленная и звуковая картина стала отчётливой, – пальцы должны будут повиноваться». Ф. Бузони: «Для технического совершенствования требуются и меньшей степени, физические упражнения, а в гораздо большей – психически ясное представление о задаче – истина, которая может быть ясна не всякому фортепианному педагогу, но которая известна каждому пианисту, достигшему своей цели путём самовоспитания и размышлений».

Двигательный метод в овладении игровыми движениями основывается на их автоматизации в результате многократных упражнений.

Великий фортепианный педагог К. Черни писал: «Изучение трудностей на фортепиано совсем не так ужасно и утомительно, как думают многие... Для достижения этой важной цели в возможно кратчайший срок в предложенных упражнениях назначено и предписано число непрерывных повторений в несомненном убеждении, что упражняющийся уже в течение нескольких месяцев достигнет такой степени беглости, какой на обычном пути он едва ли добьется во столько же лет». В своей работе применяю оба метода в зависимости от индивидуальности и физиологии ребенка.

Физиология движения.

Какой же из этих двух подходов наиболее рационален? В поисках ответа на этот вопрос музыкальные педагоги обращаются к разделу психологи, который изучает принципы двигательной активности человека. Большой вклад в изучение этой проблемы внесли, помимо упоминавшихся западных учёных, отечественные исследователи – И. П. Павлов, Н. А. Бернштейн, П. К. Анохин. Например: известный отечественный физиолог П. К. Анохин разработал концепцию «акцептора действия», согласно которой в нашем мозге присутствует специальный афферентный механизм, в котором содержатся все признаки будущего результата. Действия, приближающие человека к этому результату, закрепляются, а отдаляющие – отбрасываются. Можно заключить, что успешность выполнения какого-либо движения достигается только в случае, если его выполнению предшествует наличие в мозге образа предстоящего действия, на достижение которого и направлено данное действие. Исследования в этом направлении показывают, что построение движения только на основе высших психических образований, к каковым надо отнести и музыкально-слуховой образ, далеко не всегда может приводить к нахождению наиболее правильного, точного и целесообразного движения.

Если перевести эти данные в область музыкальной педагогики, то мы придем к выводу, что слуховой образ не может сам по себе привести к наиболее точным исполнительским движениям, так как он направляет главным образом смысловую сторону и не может отвечать за тонкие целенаправленные движения.

Известно, что к одной и той же цели (например, чтобы взобраться на вершину горы) можно прийти разными путями. Но одни из них будут кратчайшими и экономичными, а другие – длинными и требующими больших затрат сил. Видеть цель – вершину горы – это одно. Найти к ней кратчайший путь – другое. То же самое и в музыкальном исполнительстве. В силу большого количества степеней свободы один и тот же звуковой результат, может быть, достигнут и при использовании нерациональных движений.

Значит, решая проблему преимущества либо слухового, либо чисто двигательного метода в достижении нужных технических навыков, скорее всего, надо остановиться на промежуточном варианте, что и было сделано в работе О. Ф. Шульпякова. «Единственно возможный путь в данном направлении видится 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)».

Вследствие такого подхода достигается необходимое единство технического и художественного развития, ведущее ученика к высокому профессионализму. В то же время недостаточная осознанность учащимся своих двигательных ощущений (с точки зрения их траектории, положения руки, скорости движения), равно как и смутность слухового образа, уводят его от этой желанной цели. Чем более одаренен ученик, тем достичь этого им проще.

Значение экономии сил.

Наиболее целесообразными в практической деятельности музыканта-исполнителя должны быть экономные движения. (Наилучший результат с наименьшей затратой сил.)

И. Гофман: «Хорошо можно играть только при наибольшей экономии сил. Экономия эта совершенно отсутствует у многих пианистов, играющих напряженной рукой. У меня расслабление следует тотчас после прикосновения к клавишам».

К. Игумнов: «Надо постоянно работать над освобождением всех своих мышц так, чтобы они были абсолютно свободны и подчинялись приказам мозга... Пока мышцы натянуты, как канаты, ничего путного не выйдет». Какие движения наиболее экономичны? Для ответа на этот вопрос надо проанализировать различные приемы звукоизвлечения, встречающиеся в практике музыкального исполнительства.

Основными способами звукоизвлечения на большинстве клавишных и струнных инструментов являются толчок, удар, нажим и взятие.

Толчок чаще всего встречается в игре начинающих музыкантов, не обладающих еще тонкими пальцевыми и кистевыми движениями. Кончики пальцев при этом остаются пассивными, не участвующими как в осуществлении точных и мелких движений, так и в формировании нужных двигательных представлений.

Удар по сравнению с толчком представляет собой более тонкое действие, включающее в себя активные движения пальцев. Для осуществления удара пальцем необходимо сначала сделать *замах*, при котором палец наиболее активно работает на уровне третьей фаланги. Однако при этом наиболее чувствительная часть пальца – первая фаланга и сами кончики пальцев, как и при ударе, остаются пассивными.

При *нажм*е кончик пальца с излишней силой давит на клавишу, что на характер звука не влияет, но чувствительность пальцев ухудшает. К нажиму пальцев часто присоединяются мышцы локтей и предплечий, что ведёт к общей мышечной зажатости и потере свободы в игре.

Наиболее естественные движения пальцев имеют свою основу в *хватательном* рефлексе, который, будучи приспособленным, к игровым движениям музыканта, может дать наилучший технический результат. Отличительным признаком этого движения являются движения кончиков

вовнутрь, в ладонь, что делает движения одновременно и экономичными, и чувствительными.

Наиболее распространенный приём исполнения на музыкальных инструментах – *legato* основан на плавных, переходящих друг в друга движениях пальцев, напоминающих по своему характеру процесс ощупывания незнакомого предмета, когда информация о нем добывается на основе тактильных ощущений.

Г. Нейгаузу принадлежат прорицательные слова о том, что хорошее ощущение клавиатуры схоже с ощущением, когда держишь в руках прекрасную вещь. Для того, чтобы учащийся более тонко и точно понял технологию и принцип исполнения часто тоже прибегаю к образным сравнениям, например: «легато» – движение лодки по реке и другое. О важности таких ощущений говорит и известный чешский методист Йозеф Гат: «Наша задача - воспитать в себе такое ощущение, будто мы играем непосредственно самой клавишей на струне. Кончик пальца должен, как бы срастись с клавишей, ибо только так может возникнуть ощущение, будто клавиша есть продолжение нашей руки, при помощи которой мы играем на струнах».

Из всего этого следует, что музыканту во время игры необходимо контролировать как игровые движения-ощущения, так и создаваемый ими музыкальный образ.

Рассмотрим теперь, какими преимуществами обладает прием звукоизвлечения *хватание-взятие* по сравнению с другими способами. Это движение характеризуется движением кончиков пальцев в ладонь. Наибольшая чувствительность пальца достигается в момент его еле заметного скольжения по клавише, которое при этом способе звукоизвлечения обязательно присутствует.

Это движение очень экономично, потому что не требует большого замаха на уровне третьей фаланги, и амплитуда движения пальца становится минимальной. (Дает возможность более эффективного управления движением, хорошая ощущаемость движений).

Важно отметить, что при помощи этого игрового приема легко формируются синтестезические связи, в которых звуковые и тактильные ощущения сливаются воедино. Мягкие прикосновения, легкие касания, нежное взятие – с одной стороны, энергичное *sforzando*, мощное *pesanto*, воинственное *martellato* с другой – во всем многообразии промежуточных оттенков этот прием себя оправдывает. Г. Нейгауз приводит совет Ф. Листа: хватать аккорд, слегка втягивая пальцы внутрь, к ладони, не опускать их как мертвые «тыкалки» на рояль. Нейгауз не любил выражения «рука падает», но предпочитал – «рука ложится, или опускается, или хватает», так первое выражение отдает мертвечиной, а остальные подразумевают живое действие. Таким образом, в данном приеме достигается единство двигательного технического и художественного начал.

Мышечные зажимы. Итак, мы установили, что способ звукоизвлечения *хватание-взятие* наиболее естественный, удобный и

эффективный в овладении техническими навыками. Что же мешает их освоению? Практика подсказывает, что самым серьезным препятствием являются мышечные зажимы, возникающие в момент психических, умственных и физических затруднений. Мобилизуясь на решение проблем, организм естественно напрягает мышцы, когда одна мышца сокращается, то другая должна расслабляться. Работающая мышца называется агонистом, а противоположная расслабляющая – антагонистом. Чтобы движения человека были четкими и координированными, должна быть уравновешенность в действиях мышц сгибателей и разгибателей – агонистов и антагонистов. А такая слаженная работа достигается уравновешенностью процессов возбуждения и торможения в головном мозге. Если мышцы зажаты, то мышцы агонисты и антагонисты не могут работать непринужденно и легко.

На стадии разучивания новых движений, которые непривычны и необычны, подобная иррадиация (переход) наблюдается в общей скованности движений. Когда навык вырабатывается, ненужные движения исчезают, и все тело играющего становится свободным от мышечных напряжений.

К. С. Станиславский писал: «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса является мышечная судорога и телесные зажимы... Пока существует физическое напряжение, не может быть речи о правильном, тонком чувствовании».

Одна из распространенных ошибок, допускаемых молодыми музыкантами во время исполнения – это подмена выражаемого чувства мышечным напряжением. Для многих из них слово «стараться» имеет смысл «напрягаться». Но напряженными должны быть слух и внимание к образным и двигательным ощущениям, но только не мышцы. Л. Баренбойм приводит случай из своей практики, когда одаренный пианист в кульминации пьесы имел привычку подпирать языком щеку. Это отрицательно сказывалось на его игре. После устранения этого недостатка ученик стал играть значительно лучше. У меня тоже была ученица, которая от старания открывала рот, происходил зажим и этому уделялось сразу большое внимание.

Единственный способ преодоления мышечных зажимов – это постоянный контроль за ними и моментальное их сбрасывание при работе. Вот что по этому поводу мы находим у К. С. Станиславского: «нужно постоянно и неустанно вести борьбу с этим недостатком (мышечным напряжением) и никогда не прекращать ее. Уничтожить зло нельзя, но бороться с ним необходимо. Борьба заключается в том, чтобы развить в себе наблюдателя или контролера. Роль контролера трудна; он должен неустанно следить за тем, чтобы нигде не проявлялось излишнего напряжения, зажимов, судорог. Этот процесс самопроверки и снятия лишнего напряжения должен быть доведен до механической прирученности.

Причинами, вызывающими излишнее мышечное напряжение у музыканта, являются следующие факторы:

- высокий исходный уровень личностной тревожности;

- преждевременная, до выработки необходимых двигательных автоматизмов, игра разученного произведения в быстрых темпах;
- фактурная сложность произведения, превышающая возможность играющего преодолеть ее;
- разучивание произведения в медленном темпе не теми игровыми движениями и не той аппликатурой, которая используется в быстром темпе;
- использование при игре в медленном темпе быстрого темпа;
- исполнение произведения на волевом усилии, вызывающем мышечное напряжение;
- публичное исполнение слишком трудных произведений;
- использование в игре неверных двигательных приёмов, сформированных на ранних стадиях обучения (неудобная посадка, слишком высокая или слишком низкое положение кисти, прижатые локти и т.д.);
- отсутствие навыков сбрасывания мышечных напряжений во время исполнения эмоционально насыщенных произведений;
- недостаточная разыгранность психомоторного аппарата перед исполнением.

Условия формирования двигательных навыков. Наибольшую пользу приносит игра по принципу «медленно и крепко», сохраняя при этом ощущение полной мышечной свободы. Известные пианисты, Э. Гилельс и С. Рихтер в юности много занимались согласно этому принципу.

Я. Флиер: «Я заставляю себя медленно и сосредоточенно учить виртуозные куски вещи».

Э. Гилельс: «Весь процесс выучивания вещи проходит в виде крепкой и медленной игры».

Л. Оборин: «Я не могу обойтись без медленного темпа. Даже работая над медленной частью сонаты, я играю ее еще медленнее».

В ритмическом плане медленная игра должна быть идеально ровной, что тренирует координированную работу мышц агонистов и антагонистов. В быстром темпе технически не получаются, как правило, те места пьесы, которые неритмично играют в медленном. Двигательные погрешности исполнения, как считает Г. М. Цыпин, возникают там, где учащиеся спешат, ускоряют игру. Дав указание учащемуся замедлить темп, выправив не удающееся место в ритмическом отношении, сделав ритмически ровную игру привычной, устоявшейся, пальцевые неполадки исчезают сами собой.

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. Выражение С. Савшинского «Голова должна идти впереди рук» означает, что внимание должно подготовить последующий фрагмент, когда руки играют то, что положено играть в данный момент. «Заранее обдуманное намерение» готовить расположение каждого пальца к нужной клавише – одно из важных условий выработки хорошей игры на любом музыкальном инструменте.

Быстрое соображение подразумевает умение хорошо слышать самые мелкие длительности в быстрых пассажах, во время игры достигается за счет четкости сформированного звукового образа в слуховых представлениях и быстроты переключения от одной опорной точки исполнения к другой.

Игра в быстрых темпах невозможна без выработки двигательных автоматизмов, которые вырабатываются в процессе медленной и точной игры и многократных повторений. Если в начале разучивания быстрого пассажа сознание вынуждено контролировать работу каждого пальца, то по мере выработки автоматизма внимание переходит на опорные точки данного пассажа, а впоследствии – только на начальную ноту и общий рисунок этого пассажа. При больших скоростях в чередовании звуков сознание не в силах контролировать работу каждого пальца, хотя слух может и слышать, что из-под них выходит. Поэтому возможен только контроль действий, идущий по опорным точкам пассажа. В этом случае работа сознания разгружается и облегчается, потому что вместо десятка приказов на каждый звук пассажа достаточно одного, чтобы включить всю двигательную автоматизированную цепочку.

Быстрые движения пальцев достигаются исполнителем за счет отсутствия их замаха, легкости прикосновения к клавише, полной свободы от лишнего мышечного напряжения.

Системы специальных двигательных упражнений включают игру в различных темпах – от медленного до быстрого, с различными амбициями – от *piano* до *forte*, с различными способами артикуляции – от *legatissimo* до *staccatissimo*, с различными ритмическими группировками и акцентами – вот пути, ведущие к достижению технической беглости.

Большую помощь в развитии быстрой и ритмически ровной игры может оказать подключение к выработке техники игровых движений речевого аппарата. Дело в том, что наш язык в произнесении потока слов оказывается часто гораздо лучше натренированным, чем пальцы руки. Соединение движения пальцев с речевым произнесением, какого-либо слога, в частности, с названием нот при сольфеджировании, значительно дисциплинирует движения пальцев в смысле ритмической точности и определенности взятия звука. Многие педагоги практикуют со своими учениками предварительное сольфеджирование трудных пассажей, и это дает хорошие результаты. Весьма распространенным в практике педагогов оказывается и прием подтекстовки трудных пассажей различными стихотворениями.

Наконец, на увеличение скорости движения в игре положительно влияет игра по дирижерскому жесту, при котором на один взмах проигрывается сразу большое количество нот. Мышление не отдельными нотами, а четвертями и половинными позволяет, как бы спрессовывать большое количество нот в единое целое, что значительно облегчает игру. Над этим работаем с учащимися младших классов, что повышает интерес к занятиям и происходит связь с другими предметами.

Идеомоторная подготовка. В структуре игровых движений, как и любого действия, всегда присутствуют два элемента – программирующий, связанный с формированием нужных представлений в головном мозге, и исполнительный, связанный с непосредственным выполнением движения. Между ними существует неразрывная связь. Мысль, идея, рожденная в мозге, вызывает моторную реакцию, отчего подобные явления получили название идеомоторных актов.

Точность исполнительских действий, т.е. игровых движений, напрямую связана с точностью и ясностью программ этих движений в сознании музыканта. Выполнение игрового движения без предварительного его осознания – очень распространенная ошибка даже среди подвинутых в техническом отношении учащихся. Но освоение новых видов техники игры на музыкальном инструменте происходило бы значительно скорее, если бы музыканты знали о пользе идеомоторных актов. Об использовании этих приемов в своей педагогической практике свидетельствуют Т. Лешетинский, Г. Гинзбург, И. Гофман. Внимательное продумывание игровых движений помогало им и их ученикам добиваться высоких технических результатов в игре с наименьшими физическими и психическими затратами.

При использовании идеомоторных образов необходимо соблюдать ряд условий.

Первое. Сначала необходимо сформировать движение в мысленном плане и только потом пытаться выполнять его в реальном действии. При неудачных попытках следует возвратиться к программирующей части, проверить содержание мысленного действия и скорректировать его.

Второе. Мысленные представления необходимо пропускать через двигательный аппарат, вызывая при этом соответствующие ощущения.

Третье. Точности выполнения движения помогает проговаривание его в громкой речи. Например: «Эти аккорды играть цепко», «Поставить высоко первый палец на *ми-бемоль*», «Октавы играть свободной кистью».

Четвертое. Выполнение движения в идеомоторном плане надо начинать с медленного темпа, чередуя его впоследствии со средним и быстрым. Для выполнения идеомоторного представления надо спокойно сесть, расслабиться, закрыть глаза и мысленно проиграть движение с проговариванием его вслух или про себя. Даже когда движение освоено хорошо, идеомоторные проигрывания не следует прекращать, так как они помогают поддерживать программирующий элемент игровых движений в надлежащей форме.

Пятое. При выполнении движения в реальном плане следует сосредоточиваться не на общей успешности или неуспешности выступления, а на конкретных действиях, которые должны привести к искомому результату. «Здесь добавить звук», «Выделить подголосок», «Ярче мелодию» – подобные самоприказы и самонаставления, ведущие исполнение от одного опорного пункта к другому, – лучший способ добиться желаемого высокохудожественного исполнения.

Исполнение музыкального произведения на основе точных идеомоторных представлений, формируемых в сознании музыканта до начала выполнения игрового движения, представляет собой более рациональный прием работы по сравнению с распространенным способом работы, который психологи называют «метод проб и ошибок». В этом методе музыкант сначала играет, выполняет движение и потом замечает, что он взял не ту ноту. В этом случае осмысливается уже допущенная ошибка, исправить которую уже, увы, никак невозможно. Но, работая таким способом, исполнитель должен всегда помнить, что каждое неверно и неточно выполненное движение оставляет в программирующей части нервный след, связанный с прохождением электрического импульса. Такой же след остается и в нервно-мышечной памяти технического аппарата. В состоянии нервного напряжения, например во время эстрадного исполнения, эти следы могут растормошиться, оживиться, и в результате исполнение пойдет по неверному пути. Таким образом, «метод проб и ошибок», который сегодня применяется в спортивной педагогике, должен применяться и в музыкальной.

Одна из ошибок, которая может поджидать музыканта, осваивающего идеомоторные проигрывания, заключается в том, что он во время выполнения такого упражнения не стремится сам сыграть данное произведение точно, уверенно и без ошибок, а наблюдает себя со стороны, находясь в позиции стороннего наблюдателя. При таком подходе к данному виду тренировки мозг знает, как выполнить то или иное движение, но нужная программа действий не переходит на исполнительский уровень, т.е. на уровень конкретных движений. Только пропуская нужное движение через мышечно-суставной аппарат, вызывая нужные в себе ощущения, можно преодолеть этот разрыв.

В педагогической практике встречаются ученики, которые испытывают неудобство и скованность при игре на инструменте, у них быстро устают руки. Настольной книгой в процессе приспособления к инструменту, поиску рациональных приемов игры может стать книга «О воспитании пианистических навыков» А. Шмидт-Шкловской. В ней рассматриваются анатомию руки, плечевого пояса, где какие мышцы участвуют при игре.

Сама Анна Абрамовна Шмидт-Шкловская преподавала в Ленинграде. У нее была целая система лечения профессиональных заболеваний пианистов, помогала избавиться от неудобства во время игры, найти необходимые средства для проявления своей индивидуальности. Отличительная особенность системы А. А. Шмидт-Шкловской – ряд упражнений, представляющих собой преувеличенные приемы звукоизвлечения. Целью всей работы ее в области воспитания пианистических навыков было помочь каждому ученику индивидуально приспособиться к инструменту, найти свои удобные ощущения, научиться осознавать и культивировать их в себе.

А. А. Шмидт-Шкловская начинала работу с восстановления рабочего тонуса, активизации всего мышечного аппарата.

– Чувствуя прогнутую спину и не поднимая плечи, потрясите поднятыми вверх кулаками (тыльной стороной вперед) – «погрозите» ими. Упражнение помогает почувствовать «включенность» рук и всего корпуса.

– Рисуйте в воздухе любые закругленные линии поочередно 2, 3, 4, 5 пальцами, ощущая палец как продолжение руки.

– Повороты вытянутых вперед рук ладонями вверх – ребром – ладонями вниз. (Работа мышц плечевой кости).

– Супинация – поворот предплечья в сторону 5 пальца, пронация – в сторону 1 пальца. Движения имитируют ввинчивание и вывинчивание лампочки, запирание и отпирание двери ключом. (При игре арпеджий, трелей, тремоло, фигураций.)

– Супинация и пронация свободно опущенных рук. Такие движения хорошо освобождают руки.

Далее шли упражнения на правильную работу пальцев и укрепление мышц, участвующих в ней.

– Работа «целого» пальца «из ладони». Свободно, без усилий «открывайте» и «захлопывайте» все пальцы одновременно, чувствуя, что ладонь как бы сгибается посередине, а пальцы «растут из ладони».

– «Иди ко мне». Сгибайте к себе «из ладони» каждый палец отдельно (кроме 1-го) по два раза. Выполняйте упражнение без всякого напряжения, в медленном и быстром темпе, лучше на вытянутой руке.

– Укрепление разгибателей. Соберите пальцы в щепотку и затем мгновенно и легко, без всяких усилий, «откройте» их (как будто кто-то на них подул, как пушинки одуванчика). После «взлета» пальцы свободно «оппадают». Упражнение легче делать на коленях, как бы сбрасывая с них воображаемые соринки.

– Упражнение для нахождения правильной опоры. Сядьте боком к клавиатуре или к столу, положив всю руку ладонью вниз на закрытую крышку рояля (или стол). Полулежа, опираясь на плечо (плечевая кость), постепенно приподнимаясь, последовательно переносите опору с плеча на предплечье, с предплечья в ладонь, ладонную поверхность пальцев и оттуда – в кончики 2–5 пальцев. (Как бы встать на пальцы). Все части руки включаются друг в друга, звук «переливается» из спины в кончик пальца.

– Освобождение рук. Зацепись за крышку, закрывающую клавиатуру, кончиками пальцев и, держась на них, почувствуйте свободное провисание рук. Раскачивайте руку во все стороны. Чтобы убедиться в том, что цепкий кончик способен выдержать вес руки, можно предложить ученику зацепиться кончиками пальцев за такие же цепкие кончики пальцев педагога и раскачать этот сцепленный «висячий мост».

Далее упражнения за инструментом.

– Проверка опоры и «проводимости звука». Неиграющей рукой «покачайтесь» сверху на кисти, предплечье, плечо играющей руки, чтобы почувствовать, как вся рука пружинит и «пропускает звук» в клавишу.

– Проверка свободы незанятых пальцев и всей руки. Взять звук одним пальцем, остальными легко, без напряжения повибрируйте в воздухе или

похлопайте по клавишам и т.д. Затем упражнения на дуговые, боковые движения, на различные конфигурации, «на станках», на трели, репетиции, вибрато, интервальные, гаммовые упражнения. Методика А.А. Шмидт-Шкловской используется очень активно среди преподавателей, в ней много положительных моментов для решения технических задач.

Баян и аккордеон имеют много общего в методике. При этом есть свои специфические особенности. Обобщая свой многолетний опыт, Б. Егоров отмечал: «Проблемы звукоизвлечения являются центральными в деятельности музыканта любой специальности. Без овладения спецификой звукоизвлечения на инструменте нельзя добиться выразительного исполнения и правильной передачи художественного содержания музыкального произведения».

Рассмотрение средств управления процессом звукообразования на инструменте во взаимодействии с типовыми двигательными действиями исполнителя.

Влияние скорости открытия и закрытия клапанов и уровня их подъема над деками на характер атаки, окончания и тембро-динамические характеристики стационарной части звука (Б. Егоров).

Основные виды туше

Туше характеризует и выражает весь комплекс взаимодействий пальца исполнителя и клавиш инструмента. Касание, осязание клавиши исполнителем продолжается во время ее погружения, удерживания и возвращения в исходное положение (А. Крупин, А. Романов).

Различие в характере туше определяется *скоростью движения клавиши* при ее погружении и возвращении в исходное положение (при нажиме, толчке — меньшей, при ударе — большей), а также *уровнем ее погружения* (т.е. высотой поднятия клапана над декой).

Нажим, толчок, удар, легкий пальцевой удар, *glissando* (П. Гвоздев).

Нажим-отпускание, толчок-снятие, удар-отскок, скольжение-срыв (Б. Егоров).

Толчок, удар, нажим, выхватывание-взятие (В. Петрушин).

Импульс (А. Крупин, А. Романов).

Туше «выхватывание-взятие» характеризуется движением кончиков пальцев в ладонь. Наиболее активными при этом являются 1-я и 2-я фаланги пальцев.

Туше импульс, соединяющего в себе качество удара с его скоростью движения и нажима, обеспечивающего постоянство контакта пальца с клавишей.

Прием неполного частичного открытия клапана при различных видах туше (П. Гвоздев.).

Техника управления движением меха. Мехом исполнитель управляет в основном левой рукой, регулируя уровень давления струи воздуха на язычки при открытых клапанах и применяя различные способы его ведения (Б.Егоров).

Однако есть случаи непосредственного воздействия на мех и правой рукой. Например:

- в приемах *vibrato*;
- при акцентах и *sforzando* (Б. Егоров);
- при исполнении меховых приемов в эпизодах большой протяженности с целью разгрузки левой руки. Распределение нагрузки и на правую руку помогает регулировать метро-ритмическую пульсацию и благоприятствует артикуляционной ясности исполнения;
- для достижения микродинамики и тончайшего филирования звука, обеспечивающих выразительное интонирование и некоторые возможности дифференцированного управления динамикой на обеих клавиатурах баяна (Т. Короткая).

Две функции меховедения:

- 1) механическая, обеспечивающая постоянное воздушное давление в голосовой камере и необходимую плотность звучания;
- 2) исполнительская, которая через систему средств выразительности (динамические, артикуляционные, фразировочные характеристики звучания) способствует раскрытию содержательной стороны музыкального произведения.

Только умелое сочетание этих двух функций обеспечивает качественное, полноценное звучание инструмента. (Т. Короткая).

Основные способы ведения меха.

Ровное, ускоренное и замедленное движения меха меховой рывок, меховое тремоло (П. Гроздев).

Рывок мехом, форсированная остановка меха, ускоренное, замедленное, ровное ведение меха. К составным способам, включающим в себя несколько видов меховедения относятся: пунктирное ведение меха, тремоло мехом, вибрато, возвратное движение меха (А. Крупин, А. Романов).

Ровное, ускоренное, замедленное, пунктирное, вибрированное ведение меха (*vibrato*), тремоло мехом (Б. Егоров).

Необходимость обеспечения контакта между «антагонистами» — левым рабочим и правым надплечным ремнями при движении меха на разжим. Три точки опоры через соприкосновение левой руки с левым полукорпусом.

Необходимость сохранения найденного положения корпуса баяниста при обратном движении меха (на сжим). «Антагонистами» здесь являются точка приложения силы к левому полукорпусу и противодействующая ей сила левого надплечного ремня. Это создает рессорную упругость, обеспечивая разнообразие в ведении меха. Возникающие разнонаправленные

векторные линии позволяют вести мех с большим разнообразием в характере движения, а не просто тянуть его (А. Крупин, А. Романов).

Необходимость специальной подготовительной работы и последовательности в освоении навыков меховедения и меховых приемов.

Смена направления движения меха, остановка движения меха, тремоло мехом, меховые и комбинированные мехо-клавишные приемы.

Роль гибкой кисти левой руки в освоении меховых приемов.

Умение распределять внимание между двумя функциями левой руки – меховедением и работой пальцев на клавиатуре (так называемая бифункциональность).

Необходимость нахождения ощущения метрического акцента и увеличения единицы метрического отсчета при игре тремоло мехом (с целью предупреждения зажатости).

Причина возникновения динамических колебаний перед сменой меха.

Причины толчков меха и нарушения ровности звучания на длинных нотах в кантилене.

Извлечение одного звука для дискантовой механики требует минимальных затрат воздуха относительно басовой, особенно на рiано, так как на правой клавиатуре открывается один клапан, а на левой басовой – три. Воздух находит возможность внезапного выхода и ослабляет давление на поверхность язычков, что и вызывает толчки меха, неровное звучание на длинных нотах.

Избежать этого можно:

1) с помощью соответствующего нивелирования регистровых разниц на обеих клавиатурах инструмента;

2) с помощью плавного, но интенсивного движения меха, при котором его энергии хватило бы для колебания всех язычков (В. Пухновский)

Об использовании потенциальной энергии в движении левого полукорпуса при движении меха на разжим.

Фразировка и возвратное (волнообразное движение меха).

Чередование высокого и относительно низкого воздушного давления при соответствующем туше (характере открытия и закрытия клапанов) придает гибкость динамике, что влияет на фразировку и способствует выразительному интонированию. Такой волнообразный характер ведения меха обеспечивается равномерным чередованием мышечного напряжения и расслабления в усилиях левой руки. Этим исполнительским приемом может быть исполнен один звук, два, пассаж: все определяется фразировкой. В момент снятия пальца с клавиши и прекращения звука ускорение движения меха сменяется замедлением с последующей его остановкой. Маятниковое покачивание меха в противоположную сторону становится как бы замахом для последующего ускоренного его ведения (А. Романов, А. Крупин).

Координация различных видов туше и способов ведения меха.

Виды атаки и окончания звука.

Временная координация в движениях исполнителя, направленных на мех и клавиши в системе звукоизвлечения В. Пухновского.

Три основных вида артикуляции на баяне: *клавишная, мехо-клавишная и меховая.*

Тема 6. Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства

Артикуляция и штрихи на баяне (аккордеоне).

Зависимость штрихов и соответствующих им артикуляционных приемов от художественных и стилистических особенностей музыкального произведения.

Сопоставление различных толкований проблемы штрихов на баяне (аккордеоне).

Классификация штрихов-приемов Б. Егорова и М. Имханицкого.

Сущность артикуляции

Артикуляция как всеобщее явление, характерное для любой отчетливой речи, будь-то словесный язык или язык музыки, – это искусство ясного, членораздельного произношения.

И. Браудо о сущности артикуляции, исходящей из особенностей органного звукообразования, где *связность и расчлененность* являются единственным фактором осмысленного произношения синтаксических элементов музыки – субмотивов, мотивов, фраз, предложений и т.д.

Разделение (И. Браудо) исследуемого явления *на артикуляцию в широком смысле слова* («всю область многообразных процессов внутри ноты», то есть совокупность динамических, тембровых, а на нетемперированных инструментах или в вокальном искусстве и высотных изменений внутри отдельно взятого звука), и *артикуляцию в узком смысле слова* (явление расчлененности или слитности, т.е. соотношения звучания тонов и цезур между ними).

Факторы, определяющие характер произношения в музыке.

М. Имханицкий об артикуляции как о характере произношения синтаксических элементов музыки, определяемых связностью-раздельностью и ударностью-безударностью сопряженных между собой звуков.

Свойства баяна (аккордеона), позволяющие передавать характер музыки и выражать самые различные состояния души человека, и исходящие из вокального, кантиленного начала и моторного, требующего четкости метрического пульса.

Виды артикуляции на баяне (аккордеоне)

Связная артикуляция.

Преодоление сухости баянного звучания, недостаточной его резонансности. Допустимость горизонтального наложения звуков в мелодической линии в зависимости от интервального состава мелодии и сопровождающей ее гармонии. Зависимость степени наложения звуков от образующегося двумя сопрягаемыми звуками совершенного и несовершенного консонанса либо диссонанса, от акустики помещения, в котором звучит баян, от акустических качеств инструмента, тесситуры звучания (М. Имханицкий).

Раздельная артикуляция.

Обусловленность применения раздельной артикуляции характером исполняемой музыки.

В музыке, идущей от сферы моторики, особенно связанной с маршевностью, токкатностью, танцевальностью, присутствует четкая акцентуация, которая позволяет ритмично тонизировать и упорядочивать движения во времени. В баянном исполнительстве и педагогической практике акцентному, ударному началу, обуславливающему четкую пульсацию в активной по характеру музыке, должного внимания не уделяется. Это является причиной безликой, одноплоскостной, вялой игры, идущей от непонимания значения опорности сильных метрических долей тактов.

Средства звукообразования на баяне (аккордеоне) в выявлении акцентного, ударного начала раздельного артикулирования.

Образование звука на баяне (аккордеоне) связано с импульсивным давлением воздушной струи на язычки, возникающим благодаря ударному принципу контакта пальцев с клавишами и резкому толчкообразному движению меха. Благодаря стремительному подъему клапана и интенсивной подаче воздуха на язычок, образующейся при резком его всасывании на разжим или же выталкивании мехом воздушной струи на сжим, возможно достижение любой степени твердости атаки звука. Атака зависит от скорости подъема клапана и от интенсивности воздушной струи (М. Имханицкий).

Соотношение связной и раздельной артикуляции.

Сущность понятия «штрих» и «прием звукоизвлечения»

Три различных уровня восприятия музыкальной ткани согласно концепции Е. Назайкинского:

- фонетический – соответствующий восприятию отдельных звуков или слогов (звукообразование на этом уровне – звуковой почерк инструмента);
- синтаксический – интонационно-смысловой уровень восприятия мотивов, субмотивов, фраз, предложений;
- композиционный – уровень восприятия крупных построений и композиции в целом.

«Штрихи – это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от

интонационно-смыслового содержания музыкального произведения» (Б. Егоров).

Особенность данного определения состоит в том, что внимание баяниста (аккордеониста) при выборе того или иного штриха концентрируется на образно-звуковой палитре, а не на двигательных узкоинструментальных задачах.

Об условности понимания штриха как формы звука: «звук представляет собой определенный вид энергии и распространяется во все стороны, и его нельзя отождествлять с овалами, прямоугольниками, квадратами и другими фигурами одноплоскостного изображения» (Б. Егоров).

Штрих— это «обусловленный конкретным образным содержанием характер звучания, получаемый в результате определенной артикуляции» (Ф. Липс).

«Штрих – это характерная деталь артикуляции, определяющая в ней меру связности-раздельности и акцентности-безакцентности каждого из сопряженных между собой звуков. Иными словами – это конкретизация произношения музыкально-синтаксического образования на уровне фонетики» (М. Имханицкий).

Классификация штрихов.

Связные

- Legatissimo – высшая степень связной игры.
- Legato – исполнение последовательных звуков, где каждый звук без паузы, характерен для музыки континентного характера. Палец при исполнении не поднимается с клавиатуры, плавное движение меха, при крещендо наложение увеличивается, и наоборот.
- Portato – связная игра, но в отличие от легато каждый тон играется активней, небольшой замах пальца.
- Legato accento – связно, выдержано, акцентировано.
- Legato leggiero – связно, выдержанно, легко.

Раздельные

- Tenuto – выдерживая звуки точно длительности, исполняется толчком или ударом, ведение меха ровное.
- Octache – исполнение каждого звука отдельного меха. Клавиши могут оставаться или отрываться от них. В быстром темпе штрих Octache переходит в тремоло меха.
- Non Legato – не связно, один из видов туше при ровном ведении меха, звучащая часть тона различается часть по продолжительности.
- Morcato – подчёркивая, активный удар пальца и рывком меха.
- Staccato – острое отрывистое звучание пальца или кисти, и активный мех. Звучащая часть тона разная и не более половины.
- Martele – акцентированное стаккато. Способ исполнения схож со штрихом моркато, рывки мехом мелкие.
- Staccatissimo – очень остро, лёгкий удар пальцев или кисти.

Применяя различные штрихи необходимо следить за штриховым ансамблем партий обеих рук. Каждый штрих имеет множество градаций, которыми нужно пользоваться от интонаций смыслового содержания музыкального произведения.

Штрихи всегда характеризуют сопряженные между собой звуки и их не может быть менее двух. Лишь тогда становится ясным, насколько связны и раздельны данные штрихи, насколько ударны и безударны, причем обязательно в контексте интонационно-образного содержания музыки.

Любой штрих остается таковым независимо от того на каком инструменте он применяется, но способы звукоизвлечения при этом будут кардинально различаться в соответствии с органикой инструмента.

Штрих нельзя рассматривать в отрыве от артикуляции, ибо он является ее важнейшей деталью.

Основные компоненты проблемы определения сущности штрихов на баяне: звуковая цель (результат), обусловленная интонационно-смысловым содержанием музыкального произведения, и способы звукоизвлечения (артикуляции), отражающие специфику двигательно-игровых приемов исполнителя при управлении процессом звукообразования на инструменте (характера туше и способа ведения меха в их взаимной координации).

Особенности звукоизвлечения акцентированных штрихов на разжим и сжим.

При разжиме меха акцентность раздельных штрихов проявляется более естественно и с меньшими усилиями, чем при движении меха на сжим. Это связано с тем, что при разжиме меха втягивающаяся в него воздушная струя воздействует на металлический язычок, уже пройдя через отверстие в деке и резонаторную камеру. Такая сконцентрированная струя воздуха более эффективно раскачивает язычок, способствуя четкости и активности звуковой атаки. В этом отличие от менее сформированного, рассредоточенного воздушного потока при игре на сжим меха, когда воздух, выталкиваясь мехом, попадает в резонаторную камеру и в отверстие в деке уже после воздействия на язычок. Кроме того, при разжиме меха клапаны притягиваются к деке силой воздушного давления, что требует более энергичного пальцевого удара и обуславливает более резкое открытие клапана, чем при сжиме.

Даже при самом легком *staccato* короткие звуки должны быть синхронно сопряжены с той или иной степенью пунктирно-толчкообразного ведения меха. Мех не может быть нейтральным по отношению к извлечению звуков раздельными штрихами, и рассматриваться только как механическое средство нагнетания воздуха (М. Имханицкий).

Рассмотрение понятия «штрих» в баянной (аккордеонной) методике как характерной детали артикуляции во взаимосвязи с игровыми действиями исполнителя, обусловленными применением нужных артикуляционных приемов, компонентами которых являются определенный характер атаки и окончание звука, тембро-динамические характеристики стационарной части. Необходимость освоения и постоянного совершенствования штрихов,

составляющих неотъемлемую часть исполнительских средств баяниста (аккордеониста), градации которых бесконечно умножаются в зависимости от характера исполняемой музыки (Т. Короткая). *Три характеристики штриха*: степень связности (связно-раздельно); метрическая протяженность (выдержанно-кратко); характер звучания (подчеркнуто-мягко) (Б. Егоров). На основании изложенного можно сделать следующие выводы:

1) артикуляция представляет собой характер произнесения синтаксических элементов музыки, определяемый не только связностью-раздельностью сопряженных звуков, как предполагали многие музыканты, в том числе И. А. Браудо, но и их акцентностью-безакцентностью;

2) штрихи же являются важнейшей деталью артикуляции, определяющей на фонетическом уровне меру данных свойств (М.Имханицкий);

3) артикуляционные приемы игры на баяне – это объективно необходимые для обеспечения конкретного звукового эффекта манипуляции по ведению меха и воздействию на клавиши, достигаемые в результате игровых движений исполнителя (А.Крупин, А.Романов);

4) характерные приемы звукоизвлечения — *glissando* (и его виды), различные группировки мехом (доли, триоли, квартоли, квинтоли, секстоли, рикошет), *vibrato*, нетемперированное *glissando*;

5) отличие штриха от артикуляции: артикуляция – уровень синтаксиса, а штрих – фонетический уровень.

Проблема аппликатуры – одна из наиболее сложных в исполнительской методике. Большое количество музыкальных стилей и направлений, их непрерывное развитие отразилось на том, что взгляды на аппликатуру постоянно менялись. Казавшиеся некогда незыблемыми некоторые принципы теряли свое значение и заменялись новыми. Не только ряд редакций, но и привычная аппликатура гамм подвергается критике. Возникают и новые предложения по рационализации существующих систем аппликатуры. Принципы исполнительства и технических приемов игры, присущих определенной школе; индивидуальное истолкование музыкального произведения; типовые особенности анатомического строения исполнительского аппарата музыканта все это в не малой степени влияет на выбор аппликатуры и приведенная в эпиграфе мысль Ф. Э. Баха, написанная еще в XVIII веке будет актуальна и сейчас.

Подбор удобной и целесообразной аппликатуры – важная сторона исполнительского искусства. Удобной в плане физического комфорта игровых движений пальцев и руки. Целесообразной – для выявления музыкальных событий. Эти цели часто не совпадают, но учесть все варианты необходимо для того, чтобы найти между ними компромисс для верного аппликатурного решения. Во многом этому помогают типовые аппликатуры, сложившиеся в гаммовом комплексе, так как из их элементов строятся различные пассажи и фигурации, используемые в классической музыке, а также в произведениях и обработках, написанных в традиционной манере.

В частности, аккордеонисты многое переняли в плане аппликатуры для правой руки у пианистов. Это, прежде всего из-за схожести строения правой клавиатуры аккордеона и фортепиано. Аппликатура гамм, сложившаяся в фортепианной методике, схожа с аккордеонной, однако есть и различия, обусловленные спецификой строения правой клавиатуры аккордеона, звукоизвлечения, постановкой инструмента и рук.

На выбор аппликатуры влияет масса факторов:

- стилевые особенности;
- мотивная группировка и фразировка;
- особенности полифонического изложения;
- характер штрихов и артикуляции;
- динамика и метрическая организация;
- ритмическая организация;
- темп;
- технический комфорт;
- индивидуальные особенности исполнительского аппарата.

Иногда ради певучести легато приходится играть разными частями первого пальца (когда аппликатура в кружке, то играется основанием пальца). На первом этапе при работе над гаммовым комплексом важно освоить аппликатурные стереотипы, чтобы они, превращаясь в навыки, позволили использовать стандартные аппликатурные формулы.

Следующим этапом освоения – воспитание аппликатурной гибкости, умения отказаться от привычного порядка пальцев, если того требует игровая ситуация. Этому способствует игра разными аппликатурными вариантами гаммообразных последовательностей. Высшая стадия – умение приспособиться к конкретным ситуациям, используя нестандартные аппликатуры. Особенно это необходимо при чтении с листа и импровизации.

Воспитание аппликатурной дисциплины – это только часть задачи работы над гаммовым комплексом. Работа над гаммами должна быть осмысленной ступенькой на пути к художественной технике. Важным аспектом является воспитание «слышащей» руки, чтобы та или иная гамма воспринималась, как одна из составных частей богатейшей музыкальной палитры. При правильной постановке вопроса, изучая гаммы, исполнитель, кроме того, овладевает основными формулами баяно-аккордеонной техники; вырабатывает пальцевую четкость, ровность, беглость; осваивает ладотональную систему; основные способы звукоизвлечения.

Исходя из вышеизложенного, можно вывести основные аспекты, которые должны присутствовать в технических комплексах: метроритм; группировка; штрихи; приемы игры мехом.

Метроритмическая организация при активном слуховом контроле способствует выработке следующих навыков: ощущения организации на уровне гаммы простого и сложного метра, соотношения длительностей и ритма при едином темпе, независимости пальцев и их гибкости при подкладывании и переключении, плавной смены позиций руки.

Штрихи приучают к качественной артикуляции, также способствуют развитию независимости пальцев и рук, выработке правильных игровых движений.

Приемы игры мехом помогают организовывать управление звуком на разных его стадиях образования, развивают навыки качественной смены меха и меховых приемов.

Все это возможно при изначально правильной постановке инструмента и рук. Постановочные моменты аккордеониста достаточно подробно излагаются в «Школе игры на аккордеоне» Р. Н. Бажилина (издательство В. Катанского, Москва 2001). Хочется лишь обратить на довольно часто встречающиеся недостатки в постановке правой руки:

- излишняя тряска руки, особенно при игре легато, чаще всего из-за плохой организации игровых движений- на уровне соединений звуков в одной позиции;
 - неразвитость первого пальца, удар вниз которого подменяется вращательным движением предплечья;
 - зависание пятого пальца за клавиатурой, потому как кисть уходит за пределы игрового поля белых клавиш;
- зажим и поднятие правого плечевого сустава, как правило, из-за неправильной подгонки ремней.

Если эти моменты были упущены педагогом в процессе всего начального обучения, то исправить их будет очень сложно.

Под мягкой атакой мы подразумеваем такое образование звука на аккордеоне, при котором мы его можем поделить на три составляющие:

- начало (атака), которое формируется благодаря медленному одновременному нажиму клавиши и эластичной подачи воздуха (возможно и предварительное нажатие клавиши, но как исключение);
- основная часть (выдержанная);
- окончание (снятие – синхронное мягкое).

Сложность в овладении этим приемом заключается в синхронизации движений рук, участвующих в нажатии клавиши и движения меха. Жесткая атака состоит из четырех составляющих:

- начало (атака) осуществляется за счет создания предварительного давления в меховой камере (интенсивной подачи воздуха) и последующего удара по клавише;
- стабилизация звука (неуправляемая часть); основная часть (затухание звука);
- окончание (как и у мягкой атаки, снятие – мягкое синхронное).

Некоторые принципы подбора аппликатуры

Художественная задача + (Топография клавиатуры + строение руки)
= аппликатурные решения

1. Простота и удобство.
2. Стереотип мышления.
3. Учет вышеизложенных правил.
4. Проигрывание не только вперед, но и в обратном движении.

5. Контролирование процесса необходимости смены позиций.
6. Вычленение мелодического или фактурного рисунка с целью выявления общих моментов (по Ф. Бузони - техническая фразировка).
7. Непримируемость к угловатым движениям и к скачкам одним пальцем.

Некоторые аппликатурные обобщения для аккордеонистов

Топография клавиатуры + строение руки = аппликатурные формулы

1. Формулы гамм: 3+4; 4+3; 1+3+3; 3+3+1.
2. Формулы аккордов: T3 и t3 = 1235; T6, T6/4, t6 и t6/4 = 1245, различные виды септаккордов и их обращения = 1235 (3 палец меняется на 4 если между двумя последними нотами аккорда на белых клавишах интервал секунда, 5 палец меняется на четвертый, если попадает на черную клавишу).
3. Интервалы в мелодическом движении до м.3 играют соседними пальцами, от б.3 до ч.4 - с пропуском одного пальца (реже двух - 1/3, 2/4, 3/5, 1/4, 1/5, 2/5), от ч.5 до б.6 - с пропуском двух пальцев (1/4, 2/5, встречается 1/3).
4. При игре гамм терциями применяются в основном следующие аппликатуры:

345 34 34	2345 345
123 12 12	1123 123
5. Октавы играют 1 и 5 за исключением, если 5 попадает на черную клавишу.
6. Репетиции играют разной аппlikатурой (наиболее удобно, когда она позволяет чередовать пальцы от слабых к сильным).

Ни один музыкант не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения фразировкой. И. Браудо делает несколько суммирующих замечаний о фразировке: «...само слово «фразировка» употребляется... в весьма различных смыслах...

В одних случаях под фразировкой понимается вообще искусство осмысленного, выразительного исполнения...

В других случаях под фразировкой подразумевается исполнение фразы в узком смысле слова...

Наконец, фразировка понимается некоторыми авторами как определение границ какой-либо части мелодии, как отделение этой части от соседних частей посредством цезур, устанавливаемых в соответствующих местах»

Какое же понимание фразировки – первое, второе или третье – наиболее правильно отражает ее сущность на современном уровне исполнительства? Цель и объем многогранных средств фразировки склоняет нас в сторону первого. Но следует иметь в виду, что первое толкование обязательно включает в себя и второе и третье.

Прежде всего, фразировка является средством выражения художественного образа музыкального произведения. В свою очередь, фразировка синтезирует многие выразительные средства – динамику, агогику, штрихи и т. д.; она включает и средства звукоизвлечения – мех, туше. Фразировка всегда индивидуальна, так как осуществление всех этих средств составляет индивидуальную манеру исполнителя.

Таким образом, мы имеем дело с довольно сложной связью, ибо фразировка является средством по отношению к содержанию произведения и в то же время художественной целью по отношению к общемузыкальным,

инструментальным и индивидуальным средствам исполнителя. Можно сказать, что освоение фразировки составляет существо всего процесса работы над произведением.

В самом начале изучения произведения исполнитель, рассматривая содержание и тематический материал, анализирует форму произведения, ибо без этого невозможно постигнуть его содержание. «Понять форму музыкального сочинения – это значит уяснить целесообразность продвижения воспринимаемого слухом потока звучаний, отдать себе отчет, почему движение продолжается, то сокращаясь, то растягиваясь», – писал Б. Асафьев.

После такого уяснения формы произведения в целом устанавливается количество, границы и строение частей, периодов, предложений и других структурных элементов и, наконец, определяются границы фраз, их мотивное сходство или различие. «Принимаясь впервые за разучивание музыкального произведения, учащемуся необходимо постигнуть его идею в целом, получить ясное представление о его общей структуре, так же, как и об отношениях одной фразы к другой».

В процессе работы над фразировкой последовательно решаются три основных вопроса:

- а) членение на фразы;
- б) артикуляция внутри фраз;
- в) смысловое соотношение фраз при объединении их в более крупные построения.

В индивидуальный план необходимо включать не только произведения на различные виды исполнительства, но и инструктивно-тренировочный материал, способствующий расширению и совершенствованию имеющихся у обучаемого технических навыков, – гаммы, арпеджио, упражнения, этюды. Инструктивно-тренировочный материал должен подбираться с учётом возможностей учащегося и тех трудностей, которые встречаются в произведениях, намеченных для изучения. Выработанные благодаря тем или иным упражнениям технические навыки надо закрепить на художественном материале; в противном случае они неизбежно утратятся.

Особое место в программе должны занять этюды. Следует отдавать предпочтение этюдам концертного плана, интересным не только определённой технической направленностью, но и ярким художественным содержанием.

Тема 7. Методика работы над музыкальным произведением

Прежде чем рассмотреть некоторые аспекты работы над музыкальным произведением, необходимо остановиться на мотивах, которыми должен руководствоваться педагог при выборе той или иной пьесы для учащегося (инициатива ученика в подборе репертуара правомерна только тогда, когда его поиски направлены педагогом).

Чем разнообразнее круг разучиваемых произведений, тем разностороннее развитие исполнителя; и, наоборот, однообразный репертуар ограничивает рост учащегося.

Учебный репертуар должен быть подчинен последовательному приобретению учащимся исполнительских (не только технических) навыков, с учетом его предыдущей подготовки (если учащийся уже обладает большинством навыков, необходимых для исполнения данного произведения). Необходимо руководствоваться главным образом следующими исполнительскими задачами:

1. Выработка легких, быстрых движений пальцев. Для развития этого навыка, кроме инструктивного материала, следует использовать художественные произведения моторного характера с гаммообразными и арпеджированными движениями.

2. Овладение аккордовой техникой, кистевой репетицией. Для развития этого вида техники рекомендуется исполнение, например, токкат Г. Шендера, Т. Сотникова, К. Мяскова, «Краковяка» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, Рапсодии № 6 Ф. Листа. Эти же произведения весьма полезны и для развития ритмической устойчивости, исполнительской выдержки; но они опасны тем, что может возникнуть напряженность исполнительского аппарата. Поэтому здесь особенно важна строгая последовательность в технической подготовке, предварительная работа над более легкими пьесами с подобной фактурой.

3. Выработка навыков владения мехом. Выразительная фразировка, соответствие звучности мелодии и аккомпанемента, динамическая соразмерность основного голоса и подголоска – все это находится в прямой зависимости от манеры ведения меха исполнителем, от смены направления движения. Для выработки этого навыка можно включить в репертуар, например, Песню и Финал из «Сюиты для баяна» А. Холминова и другие пьесы полифонического склада. Для работы над фразировкой наиболее полезно исполнять произведения с ясным членением мелодии: пьесы П. Чайковского, мазурки и вальсы Ф. Шопена.

Выбор произведения связан также с последовательным изучением музыкальной формы. В современной педагогической баянно-аккордеонной практике этот принцип соблюдается не всегда. Нередки случаи, когда Токката и Фуга ре минор И. С. Баха включаются педагогом в репертуар учащегося без предварительного изучения в классе более легких полифонических произведений. То же можно сказать и о формах сонатного аллегро и рондо-сонаты.

Очень важно правильно использовать репертуар для выработки у учащегося понятия стиля и его особенностей. Для этого необходимо исполнять произведения как можно большего круга авторов, разных времен и направлений. Многое в этом отношении можно сделать уже в музыкальной школе, где эта работа зачастую недооценивается.

Надо помнить о том, что каждое новое произведение должно способствовать расширению сферы эмоций, развитию образных

представлений учащегося. Важно учитывать и склад характера, особенности темперамента ученика. Естественно, что пьесы бодрого, веселого настроения лучше получаются у обладающего живым темпераментом, а у меланхолика – медленные, лирические. Обычно и их репертуарные устремления находятся в соответствии с этим. Однако репертуар следует выбирать по противоположному принципу: так, учащимся, исполнение которых страдает излишней чувствительностью, надо посоветовать произведения, строгих чувств, сдержанных эмоций – например, пьесы И. С. Баха, Л. Бетховена, Д. Шостаковича; а учащимся, играющим недостаточно выразительно и тепло, следует дать возможность больше работать над музыкой лирического, романтического характера.

Развитию образных представлений способствует изучение произведений, ярко передающих тот или иной характер или эмоциональное состояние: старинные народные танцы, а также пьесы, названия которых отражают определенное настроение (юмореска, ноктюрн и т. п.). Следующим этапом в развитии образного мышления учащегося может быть исполнение цикла миниатюр, сюиты. К сказанному о подборе репертуара следует добавить, что выбираемая пьеса должна хорошо сочетаться со всей программой. В репертуаре учащегося должны быть произведения, которыми он мог бы спокойно начать свое выступление, распределив затем сложные, темповые (эффектные) пьесы по всей программе с соблюдением принципа контраста.

Во всем жанровом разнообразии баянного репертуара каждое отдельно взятое произведение может рассматриваться в различной последовательности. Но на современном уровне развития баянного искусства учащемуся необходима логически выстроенная, доступная аналитическая система, способная управлять движением его творческой мысли, стимулировать рождение художественной цели и поиск средств ее достижения. Основанием такой системы служит дедуктивная логика осмысления музыки, избранной исполнителем. Это значит, что изучение произведения осуществляется с момента его общих художественных оценок, через дальнейшее выявление и освоение частных структурных элементов и наиболее характерных для баянного искусства форм выражения с последующим выходом на вопросы стилистики и интерпретации.

Комплексная методика подготовки произведения к исполнению содержит 5 основных поэтапных аспектов изучения.

1. *Общеобзорный* (композитор, его эпоха, национальная принадлежность, эстетическая характеристика, возможная программность, образно-интонационный строй музыки и т.д.);
2. *Тектологический* (все знаковые и смысловые характеристики нотной записи);
3. *Теоретический* (композиционная структура и средства музыкального выражения);
4. *Технологический* (аппликатура, меховедение, артикуляция, регистровка, сонорика и др.);

5. *Эстетический* (образное содержание музыки).

Результатом исполнительского творчества является художественно завершенный музыкальный образ. Осуществляя такую цель на заключительном этапе своей работы, исполнитель во всестороннем единстве синтезирует и структуру всех выразительных элементов, и воплощенное в них содержание. В сознании учащегося наступает момент, когда каждое средство рассматривается функционально. «Forte» и «piano» трактуются не просто «громко» или «тихо», «andante» и «allegro» – «медленно» и «быстро». Каждому элементу дается образная оценка. Подобная направленность творческого мышления воспитывает внутренний артистизм музыканта, способность его к самовыражению.

В кругу основных проблем эстетической и стилевой методологий выделяется несколько подходов:

- 1) категориальный:
 - а) музыкальный образ;
 - б) ассоциация;
 - в) музыкальная интонация;
 - г) эмоция;
 - д) стиль;
- 2) развивающее образно-ассоциативное мышление;
- 3) стилистический.

Главной целью обучения игре на инструменте является высокохудожественное исполнение музыкальных произведений. Поэтому процесс работы над произведением является основным фактором, формирующим из учащегося музыканта-профессионала. Роль педагога здесь велика: он должен научить учащегося самостоятельно анализировать материал, находить необходимые художественно-выразительные средства и мастерски применять их.

В музыкально-педагогической практике существуют два способа предварительного ознакомления с новым произведением: 1) первоначальное проигрывание с листа всей пьесы целиком; 2) последовательный зрительно-слуховой просмотр всей пьесы с проигрыванием в медленном темпе некоторых фрагментов. В последнем случае из восприятия отдельных элементов складывается впечатление обо всем произведении. И тот и другой способы правомерны и могут быть рекомендованы для работы. Сами баянисты чаще идут вторым путем, ибо чтение с листа представляет значительную трудность, и не каждый студент может прочитать любое произведение, доступное для исполнения. Баянисту, обладающему внутренним слухом и образным мышлением, как правило, легче уяснить произведение с помощью зрительно-слухового анализа текста, чем прочитать его с листа. В результате первоначального знакомства с произведением баянист должен иметь представление о его содержании, форме, развитии мелодических линий, гармонических особенностях. Педагогу сразу надо уточнить аппликатуру, а если она отсутствует, проставить свою, выбрав наиболее удобный вариант.

Работа над художественными и техническими деталями произведения происходит в процессе проигрывания данных отрывков. Этот этап не должен быть продолжительным. Нельзя забывать о целостности произведения, общем художественном содержании. Поэтому вскоре после детальной разбора следует объединить фрагменты в более крупные части и, наконец, части – в целое. К. Станиславский в книге «Работа актера над собой» писал: «Деление пьесы и роли на мелкие куски допускается лишь как временная мера. Пьеса и роль не могут долго оставаться в таком измельченном ни де, в таких осколках. Разбитая статуя, изрезанная в клочья картина не являются художественными произведениями, как бы ни были прекрасны их отдельные части. С малыми кусками мы имеем дело лишь в процессе подготовительной работы, а к моменту творчества они соединяются в большие куски, причем объем их доводится до максимума, а количество – до минимума».

В процессе работы над произведением исполнитель, осмысливая все его детали, глубже проникает в идейно-художественное содержание. На основе такого углубленного понимания составляется мысленный план исполнения: намечается линия развития и кульминационные точки, устанавливаются темпы, фиксируются динамические и агогические изменения. Исполнительский план должен согласовываться с авторскими указаниями в тексте. Существует мнение, что аккуратное и тщательное их выполнение мешает свободе и фантазии музыканта, сковывает и обезличивает его. С этим нельзя согласиться. Дело в том, что всякое авторское обозначение указывает лишь на то, что нужно сделать, а как и в какой мере – это целиком зависит от индивидуальности исполнителя, его чутья, темперамента, настроения, мастерства. Нередко встречаются обучающиеся, у которых недостаточно развит слуховой контроль, они допускают много ошибок, искажений. Поэтому за педагогом остается задача следить за точным исполнением нотного текста.

Тема 8. Особенности усвоения учебного и концертного репертуара

С точки зрения некоторых исследователей современный баянный репертуар имеет три основных направления: 1) переложения фортепианной, органной, оркестровой музыки для баяна; 2) оригинальная баянная музыка; 3) обработки народных песен.

Переложения содержат стилистические особенности музыки:

- а) старинных мастеров (итальянские, французские, немецкие органисты и др.);
- б) органной и клавесинной Генделя – Баха;
- в) венских классиков;
- г) западноевропейских романтиков;
- д) русских композиторов XIX в.;
- е) импрессионистов (Дебюсси, Равель);
- ж) современных зарубежных и белорусских композиторов.

В оригинальной музыке для баяна стилистически ярким и самостоятельным может быть признано творчество каждого широко известного композитора советского периода: Ф. Рубцова, Н. Чайкина, В. Золотарева, А. Холминова, А. Репникова, В. Зубицкого, А. Белошицкого и др.

Обработки народных песен и профессиональные композиции на народной основе также отражают свой стилевой порядок, во-первых, соответствующий определенным жанрам, например, хороводной песне, протяжной ширококораспевной лирической старинной песне, частушке или инструментальному наигрышу, во-вторых, находящий дальнейшее инструментально-стилевое развитие в творческой индивидуальности композитора.

Для выяснения стилевой специфики в каждом из указанных репертуарных направлений и формирования эффективного аналитического опыта в методологическом плане рассматриваются следующие вопросы:

- 1) композиционно-константные средства музыки;
- 2) жанровые признаки;
- 3) формальная структура (1-частная, 2-частная, 3-частная форма, рондо, вариации, сонатная форма и т.д.);
- 4) метроритм;
- 5) мелодия (фазы становления и развития);
- 6) гармония (функциональная динамика и колорит);
- 7) лад;
- 8) фактура;
- 9) модулирующие, подчиненные исполнительскому замыслу средства музыкального выражения:

1. штрихи;
2. динамика;
3. фразировка;
4. темп;
5. агогика;
6. тембр;
7. сонорика.

Н. Я. Чайкин считает, что благодаря универсальности инструмента, репертуар для него создается по многим жанровым направлениям, которые могут быть сведены в основном к нижеследующим:

- 1) направление, отражающее народную стихию, – обработки и разработки народного мелоса, фантазии, парафразы, вариации на темы народных песен и танцев и т. п., в которых используется и творчески развивается манера и образный строй народного музицирования;
- 2) камерно-академическое направление, вливающееся в общий поток современной камерно-инструментальной музыки, использующее средства выразительности современного инструмента для решения

художественных задач на уровне, достигнутом «классическими» инструментами;

3) эстрадное направление (легкая музыка).

Проблема репертуара для баянистов и аккордеонистов всегда была и остается актуальной. Баян и аккордеон, как исторически сравнительно недавно созданные музыкальные инструменты, не имеют такого обширного по объему и разнообразного по содержанию концертного и педагогического репертуара, как, например, фортепианная или скрипичные школы.

Баяно-аккордеонный репертуар накапливался и совершенствовался одновременно и в зависимости от развития школы игры на этих инструментах фактически со второй половины прошлого столетия. Недостаточная обеспеченность оригинальным концертным репертуаром, а часто и его художественное несовершенство вынуждают баянистов, аккордеонистов обращаться к классическим музыкальным произведениям, написанных для других инструментов и исполняемым в переложении.

Учебно-педагогический и концертный репертуар является важным компонентом содержания музыкально-инструментального обучения учащихся, его краеугольным камнем. При этом репертуарная политика должна опираться на методологическое положение о том, что музыкальные произведения, предназначенные для разучивания в классе баяна, аккордеона, должны положительно влиять на эмоциональную проекцию личности учащегося, формировать его как личность самостоятельную, одухотворенную и высоконравственную. Вдумчиво подобранный репертуар зачастую является залогом педагогического успеха.

В. В. Бесфамильное и А. А. Семешко отмечают важность содержания индивидуального плана, где особое внимание следует уделить подбору музыкального репертуара: «Главное содержание предмета “Специальный инструмент” составляет прежде всего музыкальный репертуар – основа воспитания музыканта...».

Не требует доказательств тот факт, что умение подобрать наилучший репертуар для каждого ученика – важнейший показатель педагогического искусства».

Индивидуальный план рекомендуется составлять по следующим направлениям:

1. Новый художественный репертуар для детального изучения.
2. Новый художественный материал для самостоятельного изучения.
3. Репертуар для эскизного изучения
4. Репертуар для повторения
5. Инструктивный материал (гаммы, арпеджио, упражнения, этюды).
6. Материал для развития навыков чтения с листа, транспонирования, игры по слуху, импровизации.

При выборе учебного репертуара рекомендуется руководствоваться критериями, предложенными Д. Б. Кабалевским. Произведение «...должно

быть художественным и увлекательным..., оно должно быть педагогически целесообразным (то есть учить чему-то нужному и полезному) и должно выполнять определенную воспитательную роль».

Выбор произведений должен основываться как на индивидуальных особенностях учащегося, так и на многообразии музыкальной литературы. По мнению Л.А. Баренбойма, «...в исполнительском искусстве творческую фантазию сможет проявить тот, кто обладает большим музыкальным опытом, больше знает разнохарактерной музыки, разучил большее количество музыкальных произведений».

Рассмотрим основные принципы подбора учебно-педагогического и концертного репертуара для учащихся в классе баяна, аккордеона.

Принцип художественной ценности музыкального материала.

Как известно, культурную и образованную личность возможно воспитать на высокохудожественных образцах мирового искусства, поскольку современная музыкальная педагогика на первое место ставит, прежде всего, воспитание личности. Узконаправленная специализация или, по определению В. Л. Яконюка, «технологический крен» в музыкальном образовании способны порождать дефекты общеинтеллектуального и общекультурного развития личности обучаемого. Зачастую такой подход в образовании приводит к искажению самого смысла постижения музыки как вида искусства, к деградации педагогики искусства как предмета.

Принцип педагогической целесообразности заключается в том, что на основе изучения музыкальных произведений учащийся должен:

1. освоить современные виды исполнительской техники игры на инструменте;
2. овладеть спецификой исполнения музыкальных произведений различных стилей, жанров и форм.;
3. познать особенности интерпретации стиля того или иного композитора;
4. овладеть как модно большим и разнообразным (по стилю, жанрам и форме) музыкальным материалом;
5. расширить багаж музыкально-теоретических и музыкально-исторических сведений, овладеть навыками вербальной интерпретации музыки.

Принцип разнообразия стилей, жанров и форм изучаемой учащимся музыки является традиционным и педагогически оправданным в том смысле, что его соблюдение позволит будущему музыканту-исполнителю:

1. выработать собственный индивидуальный исполнительский стиль игры, выражающийся как в интерпретации музыки на инструменте, так и в отношении к ней;
2. расширить музыкальный интеллект и реализовать индивидуальные исполнительские возможности;
3. овладеть навыками исполнения самой разнообразной музыки, определиться в собственном стиле и манере исполнения.

Принцип новизны предполагает введение в репертуар музыкальных произведений современных авторов, что позволит учащемуся овладеть стилем исполнения современной музыки, оригинальными приемами игры на инструменте.

Особое значение в подборе репертуара имеет его жанровое разнообразие. Современный баянист, аккордеонист – это высокообразованный и интеллектуально развитый музыкант, которому доступны для исполнения как серьезная классическая, так эстрадная популярная и народная музыка.

Основу учебно-педагогического и концертного репертуара баянистов и аккордеонистов должна составлять народная музыка. Это положение подтверждают современные тенденции развития баянно-аккордеонной школы, которые выражаются:

1. в широком и повсеместном обращении педагогов и концертирующих исполнителей к народной музыке, в ее популяризации среди профессионалов и начинающих музыкантов;

2. поиске композиторами новых выразительных возможностей баяна, аккордеона в инструментальной интерпретации народной музыки. В настоящее время этот процесс носит разносторонний и разнонаправленный характер – это фольклорные и стилизованные обработки народных мелодий, их аутентичное и авангардное звучание, эстрадные и джазовые транскрипции;

3. выходе народной музыки на широкую концертную сцену;

4. во включении в составы различных инструментальных и вокально инструментальных ансамблей, в том числе эстрадного и джазовых направлений баяна и аккордеона в качестве солирующих или аккомпанирующих инструментов;

5. включение в обязательные программы исполнительских конкурсов произведений современных авторов на народные темы.

Объективная необходимость изучения произведений народной музыки и инструментальном классе баяна, аккордеона обуславливается:

1. необходимостью владения навыками интерпретации специфического народного стиля инструментального музицирования. Как известно. Этот стиль отличается оригинальными исполнительскими приемами игры и звукоизвлечения на инструменте и даже некоторой манерностью, которую следует понимать как отражение творческой индивидуальности музыканта или демонстрацию его самобытной региональной принадлежности;

2. яркой образностью, характерностью музыкального языка.

Инструментальные возможности современного баяна, аккордеона позволяют с особой выразительностью. Довольно натурально показать колорит русской народной музыки. Продемонстрировать ее богатство ее тембровой и звуковом палитры, разнообразие метроритмической организации, задушевность и тонким лиризм мелодики.

Классическая музыка как образец совершенного высокохудожественного мирового искусства составляет базовую основу

учебно-педагогического и концертного репертуара музыканта-инструменталиста любой специализации. В педагогическом плане работа над классическими музыкальными произведениями – это высшая школа подготовки баяниста, аккордеониста, которая позволяет воспитать у него художественный музыкальный и общеэстетический вкус, сформировать высокий уровень исполнительской культуры игры на инструменте, эффективно развить как общие, так и специальные музыкальные способности.

Воспитание мыслящего музыканта – процесс многогранный и очень трудоемкий. Одной из составляющих этого **процесса** является воспитание восприятия и воспроизведение музыкального произведения через жанровое осознание характера музыки.

Песня, марш, танец – это три основные жанровые сферы, в которых музыкальное начало находится в неразрывном единстве со словом и движением. В них формируются все жанровое многообразие музыкальной культуры, вместе с тем они близки детскому мировоззрению и помогают ребенку сразу же включиться в процесс активного творческого действия.

Жанровые определения песни, марша, танца обычно не требуют длительных словесных пояснений, поэтому данные понятия можно вводить и закреплять через показ ярких и чистых в жанровом отношении образов, в которых не встречались бы смешанные типы (например, танцевальная песня).

Прослушивание разножанровых образцов и их чередование помогают ученикам ярче ощутить жанровый контраст произведений. Осознание характера музыки сочетается в этой работе с изучением элементов музыкальной грамоты и потной записи. Усвоенное представление о музыкальном тексте как о соотношении ударных и безударных слогов в сочетании со звуковысотными и ритмическими характеристиками способствует выразительному воспроизведению его на инструменте.

Живой интерес у детей вызывает совместное музицирование с преподавателем, так как простейшая партия позволяет им деятельно включиться в исполнительский процесс. Даже до знакомства с нотной записью любое интересующее педагога произведение можно снабдить дополнительной партией из одного или двух звуков в различных регистрах с простейшим ритмическим рисунком. Музыка, звучащая на уроке, движения под нее, пение и совместное с педагогом музицирование создают у ребенка эмоциональный тонус, который служит благоприятным условием для формирования практических исполнительских навыков.

Педагогу необходимо помнить о том, что дети младшего школьного возраста пока не анализируют и не систематизируют фактический материал о явлениях. Поэтому способы ознакомления с инструментом, с приемами игры на нем следует выбирать с учетом возрастных особенностей ученика.

Последовательная работа над новыми образцами песни, марша, танца позволяет обнаружить типичные особенности жанра каждого произведения,

а привычное представление об их разнообразии обогащается при сопоставлении двух контрастных по характеру песен, маршей и танцев.

Всякий раз, исполнив или прослушав произведение, ученик с помощью педагога должен задать себе вопрос: что выражает музыка? Ответ на этот вопрос должен помочь ученику проникнуть в содержание музыкального искусства. Таким образом, ученик начинает передавать свое ощущение музыки при помощи слов. В первое время, порой довольно долго, ребенку может не хватать словарного запаса, чтобы выразить свои мысли, поэтому можно предложить на выбор несколько подходящих и не подходящих по смыслу определений или стихов. На первых порах – это достаточно серьезная работа, развивающая художественное мышление ученика, играющая большую роль в осознании им образного содержания музыки.

Песня – это наиболее простая форма вокальной музыки. Её не трудно отличить на слух от марша и танца. Но и сами песни очень разные: гимн – это песня, которую исполняют в особо торжественных случаях, а колыбельная – это тихая ласковая песня, которой убаюкивают ребенка или куклу. Весело и задорно звучат песни игровые, шуточные.

Осознанное восприятие мелодического содержания песни должно основываться на анализе ее наиболее характерных музыкально-выразительных особенностей. Вниманию ученика доступны такие характеристики мелодий, как темп (быстро, умеренно, медленно), артикуляция (связно, отрывисто), динамика (громко, тихо). Важно добиваться его представления о характере песни (светло, печально и т.д.), по возможности избегая образуемого набора словесных штампов.

Переход к анализу мелодической линии сопровождается выделением фрагментов с ясно выраженным движением вверх или вниз, прослушиванием и анализом оборотов со смешанным восходяще-нисходящим движением, с повторением одного звука, со скачками и без скачков. Главная цель такой работы заключается в том, чтобы ученик, выбирая характер произведения мелодии, не упускал из внимания ее структуру.

Вместе с тем выясняется ритмическая организация музыки. Самого начала необходимо воспитывать у ребенка представление о том, что формально равные по своей величине ритмические единицы не одинаковы в «живой» музыке, то есть представление об условности ритмической записи в нотах. Одновременно появляется представление о том, что выражение пульсации в различных образных характеристиках неодинаково: в спокойных, кантиленных мелодиях она достигается удлинением опорных моментов, а в активных, моторных эпизодах – усилением звучания.

Выбор репертуара. В настоящее время в музыкальную школу стали принимать детей без вступительных экзаменов, организовали подготовительные классы для детей раннего возраста (3–5 лет), из репертуарной программы были извлечены многие произведения, в программу обучения введены новые специализации и т.д. На фоне произошедших нововведений хочется обратить особое внимание на

необходимость поиска методических пособий, которые смогут помочь сделать процесс приобщения к музыке и овладения навыками игры на фортепиано доступными ребенку с самыми обычными данными. Часто возникает ситуация, когда при общепринятом подходе изучения нотной грамоты, у детей пропадает желание заниматься музыкой.

С точки зрения психологов все многообразие человеческой деятельности сводится к трем основным видам – игре, учебе и труду. Ведущим из них является тот, в ходе которого происходит в данный период основное развитие психологических функций и способностей. Так, для дошкольников ведущей деятельностью является игра. Именно в процессе игры у ребенка формируется внимание, воображение, управление своим поведением. Если ребенка в 5–6 лет лишить игры и полностью включить в трудовую деятельность, то это может привести к задержке его развития, либо к одностороннему развитию.

Для детей школьного возраста ведущей деятельностью становится учеба. Но они по-прежнему много и охотно играют. При поступлении в школу происходит смена ведущего вида деятельности. Игра уступает место учебе. Значит, ребенок, не желающий учиться, сопротивляется и протестует против смены ведущей деятельности. Мы должны понять ребенка, войти в его ситуацию. Понять, почему он не хочет учиться. Потому, что ему трудно, не совсем понятно, недостаточно интересно.

Как сделать интересными и любимыми занятия музыкой? Этому могут способствовать то, что будит воображение – музыкальный материал, рисунок, текст песенок, сказка-рассказ. Большую роль могут сыграть и родители, помогающие ребенку дома.

При выборе репертуара необходимо учитывать не только исполнительские и музыкальные задачи, но и черты характера ребенка: его интеллект, артистизм, темперамент, душевные качества, склонности. Если вялому и медлительному ребенку предложить эмоциональную и подвижную пьесу, вряд ли можно ожидать успеха. Но проигрывать с ним такие вещи в классе стоит, на концерт же лучше выносить более спокойные. И наоборот: подвижному и возбудимому надо рекомендовать более сдержанные, философские произведения.

Необходимо поддерживать стремление детей играть то или иное произведение, даже не соответствующее уровню их музыкального развития и техническим возможностям. Если ученик хочет сыграть какое-то произведение, значит – оно отвечает его эмоциональному состоянию. Ясно, что такие пьесы не надо прорабатывать в классе и тем более готовить их для концерта. Но предоставить свободу выбора нужно. Высокий репертуарный уровень побуждает к творческим поискам художественных образов. А серый репертуар, не соответствующий уровню интеллекта, снижает стремление заниматься музыкой.

Поэзия обогащает эмоциональное восприятие, переживание музыки. Смысловое и образное насыщение мелодий, которые используются в детских сборниках, облегчает работу, помогает преодолеть пассивность восприятия,

будит фантазию, увлеченность и желание творческих поисков художественных образов.

Педагоги проводят массу времени в поисках необходимого репертуарного материала: из одного можно использовать пьесу, из другого – два упражнения, в третьем есть подходящая картинка, в четвертом – стихи... Хотелось бы найти музыкальные детские сборники с прекрасными мелодиями, стихами, иллюстрациями, с хорошо читаемыми детскими глазами нотами.

Репертуар – основа воспитания и обучения баяниста. Воспитание и обучение – единый процесс, в котором каждая из его сторон имеет свои задачи и способы их реализации. Воспитательную работу педагога по классу баяна нельзя рассматривать как дополнение к процессу обучения. Надо стремиться к тому, чтобы обучение стало воспитывающим. Воспитание при обучении игре на баяне охватывает все стороны человеческой личности – мировоззрение, умственный кругозор, эстетические чувства. Велика роль музыкального обучения и в формировании художественного вкуса.

Художественный вкус представляет собой эстетическую установку, формирующуюся в эстетическом опыте человека.

Хороший художественный вкус – это способность получать наслаждение от подлинно прекрасного и эмоционально отвергать безобразное; а также потребность воспринимать, переживать и создавать красоту в труде, в быту, в искусстве.

Характеристикой вкуса считается степень его развитости или неразвитости, широты или узости. Развитость художественного вкуса определяется глубиной постижения эстетических ценностей. Широта или узость художественного вкуса во многом зависит от того, насколько обширна область эстетических ценностей, доступная вкусовой оценке, в какой мере способен человек эмоционально оценить эстетические ценности различных эпох, национальных культур, создаваемые в искусстве. Художественный вкус является особенностью личности, ее уникальностью. Те или иные вкусовые предпочтения зависят от воспитания, привычек, характеру жизненного опыта, общения человека.

Остановимся более подробно на одном из важных, основополагающих факторов музыкального воспитания, который способствует формированию художественного вкуса музыканта – его репертуаре.

В воспитании музыканта – будущего исполнителя и педагога, в формировании его творческой индивидуальности и в совершенствовании мастерства решающую роль играет тот репертуар, над которым он работает в процессе обучения. Личность музыканта складывается из взаимосвязанных развивающихся компонентов: художественного вкуса, мышления, эмоционального строя, технического мастерства. И естественно, чем шире круг музыкальных образов, чем разнообразнее стилистические особенности, язык исполненных произведений и, наконец, чем глубже они изучены, тем больше условий для разностороннего развития будущего музыканта.

Репертуар – самый важный, стержневой вопрос творчества исполнителя, репертуар – это его лицо, его визитная карточка. Еще не слыша музыканта, но, зная его репертуар, можно в определенной мере точно судить о его творческом лице, его эстетических и нравственных позициях, его исполнительских и возможностях. Умело подобранный, высокохудожественный репертуар обеспечивает творчески активную жизнь исполнителя, постоянно повышает его исполнительское мастерство.

В учебном процессе репертуар приобретает особое значение, он является основой обучения и воспитания. Недостаточное внимание педагога к воспитывающей роли репертуара ведет к стихийному, нецеленаправленному развитию художественных вкусов и интересов. Поэтому одной из основных задач педагога (с самого начала обучения музыканта) является тщательно продуманное, целенаправленное составление репертуара для каждого учащегося.

При подборе учебного материала педагог, прежде всего, должен решить два вопроса:

- 1) Какие новые знания и навыки приобретет учащийся, работая над данным произведением?
- 2) Развитию каких сторон личности будет способствовать художественное содержание произведения?

Каждый из этих аспектов работы связан с рядом проблем. Перечислим основные из них:

1) Проблема знаний. Основным требованием, которое предъявляет современный уровень культуры к обучению, является его интенсификация. Говоря иными словами, цель обучения должна быть достигнута с наименьшими затратами времени и сил, но с большими и лучшими результатами. Каким образом можно сократить, например, первоначальный период обучения игре на баяне? Прежде всего, необходима тесная связь теоретического материала с практическим освоением инструмента - учащийся должен получать только ту информацию, которая нужна для овладения инструментом на данном этапе. Это приведет к прочному усвоению теоретических сведений, к приобретению знаний; практическая направленность знаний будет способствовать скорейшему формированию необходимых умений и переходу их в исполнительские навыки.

Отрицательным примером в этом плане может служить большинство издаваемых «Школ» и «Самоучителей игры на баяне», где с первых же страниц учащегося отягощают большим объемом теоретического материала, который не закрепляется на практике, и поэтому является тормозом в обучении.

2) Проблема навыков. Процесс образования умений, полученных на начальном этапе обучения и перехода их в навыки должен включать в себя не только двигательные действия учащегося, но и анализ музыкального материала, выбор рациональной аппликатуры, чтение нотного текста с листа и т. п.

3) Проблема воспитания. Педагог не может видеть свою задачу только в том, чтобы научить учащихся хорошо играть на баяне. В процессе овладения баяном ученикам должны прививаться и другие качества, такие как:

- а) стремление постоянно обогащать свои знания в различных областях искусства; стремление к выработке эстетических взглядов и вкусов;
- б) умение видеть красивое в художественных произведениях различных видов искусства; способность полноценно воспринимать прекрасное в любой области жизни;
- в) стремление развивать свои художественные способности и совершенствоваться в одном из видов искусства - в данном случае в исполнительстве на баяне.

При обучении игре на баяне важно иметь в виду уровень развития художественного вкуса не только как результат этого обучения, но и как его начальную, отправную точку. Правильная оценка художественного вкуса человека в период начала Снятий музыкой, учет его развития в процессе овладения баяном – одно из условий успешного художественного воспитания человека. Забвение этого положения нередко приводит в музыкально-педагогической практике к тому, что обучение игре на баяне не только не способствует художественному развитию человека, но дает противоположный результат – воспитывает в человеке отвращение к музыке.

Нередко педагог, увлеченный хорошими способностями начинающего учащегося и его стремлением к скорейшему овладению инструментом, старается форсировать этап первоначального обучения — этап выработки технических навыков игры на баяне. В классе задается чрезмерно большое количество упражнений, этюдов, гамм; очень редко на уроках звучит народная песня, популярные пьесы... У ребенка же, видевшего до этого в музыкальных занятиях только приятную сторону, не приученного к упорному, порой однообразному труду музыканта, возникает и постепенно развивается неприязнь к музыке.

Ошибка педагога – прежде всего, в том, что он неправильно оценил уровень художественного развития учащегося в момент занятий музыкой.

Чтобы наиболее верно определить уровень художественного вкуса учащегося и степень его интереса к музыкальным занятиям, педагог должен иметь конкретное представление о той «механике» возникновения и развития у человека музыкальных интересов, которая приводит его, в конце концов, к практическому изучению музыкального искусства.

Конечно, пути к музыке разнообразны и очень индивидуальны. Так, человек никогда не занимавшийся и особо не интересовавшийся музыкой, при восприятии музыки (будь то в кино, по радио, телевидению) неожиданно проявляет интерес к какому-либо музыкальному произведению – какая-нибудь песня или инструментальная пьеса начинают нравиться, постепенно становятся любимыми. Любимым может быть произведение и невысокого художественного качества. Это как бы этап элементарного восприятия отдельных музыкальных произведений.

Но появление интереса к музыке обычно дает толчок дальнейшему развитию интереса человека к пению, игре на инструменте. Постепенно возникает увлечение определенным жанром музыкального искусства – встречаются люди, которые любят слушать русские народные песни или старинные вальсы и марши; большая часть молодежи увлекается эстрадно-танцевальной музыкой. Подобные слушатели обычно не признают никакой музыки вне любимого и понятного им жанра.

Если не развивать эти зародыши художественных интересов и вкусов, они могут на всю жизнь остаться в таком «эмбриональном» состоянии. Практика показывает, что большинство людей, не обучавшихся музыке, обладают именно такими узкими, «жанровыми» и неглубокими интересами и вкусами.

Часто любовь к музыкальному инструменту приводит человека к самостоятельному обучению игре на нем, к занятиям в кружке самодеятельности или в музыкальной школе. И этот момент практического соприкосновения с искусством обычно становится отправной точкой развития художественного восприятия, вкуса.

Репертуар в ДМШ. Одной из важнейших задач начального периода обучения является приобщение ребенка к музыке. Необходимо вызвать интерес ученика к обучению, его любознательность и желание играть на выбранном музыкальном инструменте. Для этого, прежде всего, надо подобрать соответствующий музыкальный материал, который может найти эмоциональный отклик в душе ребенка и будет доступен его пониманию. Начальное обучение должно быть основано на развитии музыкального мышления ученика, его музыкально-слуховых представлений, на накоплении им определенного музыкального опыта и изучения на этой основе начал нотной грамоты.

При выборе репертуара необходимо учитывать не только исполнительские и музыкальные задачи, но и черты характера ребенка: его интеллект, артистизм, темперамент, душевные качества, склонности. Если вялому и медлительному ребенку предложить эмоциональную и подвижную пьесу, вряд ли можно ожидать успеха. Но проигрывать с ним такие вещи в классе стоит, на концерт же лучше выносить более спокойные. И наоборот: подвижному и возбудимому надо рекомендовать более сдержанные, философские произведения.

При проведении анализа учебного репертуара первого года обучения можно выявить следующие особенности – в основном музыкальный материал состоит из пьес, звучащих на основе народной музыки или отдельных произведений современных композиторов; форма пьес одночастная или двухчастная; преобладающий жанр – песня или танец; характер музыки спокойный, веселый или грустный; темп пьес большей частью умеренный; пьесы даны в тональностях с минимальным количеством знаков; объем пьес – до одной страницы нотного текста; фактура изложения – в основном одnogолосная; штрихи – легато и стаккато; длительность нот – от половинной, иногда половинной с точкой до восьмых; басы и аккорды – в

основном виде или отдельные виды обращений (например, сектаккорды и квартсектаккорды мажорные); скачки басов и аккордов – не больше, чем через ряд.

В учебном репертуаре второго года обучения появляется больше произведений композиторов-классиков, пьес советских и зарубежных композиторов; расширяется объем музыкального материала; используются тональности до трех знаков в ключе; применяются в игре все основные штрихи и приемы туше; расширяются рамки динамики; появляются пьесы в более быстрых темпах исполнения; в мелодии встречаются элементы двухголосия; используются длительности нот от целой до шестнадцатой; усложняется ритмический рисунок мелодий и аккомпанемента. В партии левой руки появляются обращения мажорных и минорных аккордов; увеличиваются скачки. С усложнением музыкального материала соответственно возрастает и количество различных игровых приемов. В игре правой рукой чаще используются кистевые движения.

Для расширения музыкального кругозора, изучения исполнительского репертуара ученику следует чаще ходить на концерты, где звучат различные инструменты, особенно фортепиано, так как фортепианную музыку он изучает в переложении для своего инструмента. Следует чаще организовывать посещения музеев, театров, предлагать читать ученикам специальную литературу о музыке и музыкантах; устраивать различного рода конкурсы, викторины, классные вечера, слушать игру своих товарищей. Ученик должен накапливать музыкальные впечатления путем активного слушания и чтения с листа новых произведений.

Необходимо поддерживать стремление детей играть то или иное произведение, даже не соответствующее уровню их музыкального развития и техническим возможностям. Если ученик хочет сыграть какое-то произведение, значит – оно отвечает его эмоциональному состоянию. Ясно, что такие пьесы не надо прорабатывать в классе и тем более готовить их для концерта. Но предоставить свободу выбора нужно. Высокий репертуарный уровень побуждает к творческим поискам художественных образов. А серый репертуар, не соответствующий уровню интеллекта, снижает стремление заниматься музыкой.

В старших классах по мере того, как ученик овладевает различными исполнительскими приемами, появляется возможность исполнения произведений вариационной и сонатной формы, более сложных произведений полифонического склада. Расширяется круг композиторов разных эпох и направлений и вместе с этим углубляется понимание стилевых и жанровых особенностей исполнения. В репертуар ученика включаются произведения народной музыки в виде обработок и вариационных циклов, произведения композиторов-классиков, пьесы советских и зарубежных композиторов. Пьесы должны быть различны по характеру, содержанию, жанру и стилю, темпу исполнения, а также по использованию различных технических приемов.

Основным критерием выбора музыкального материала должно быть его идейно-эмоциональное содержание, оказывающее глубокое воздействие на формирование личности ученика. Правильно подобранный музыкально-учебный репертуар способствует комплексному развитию исполнительских навыков ученика, лучшему проявлению его исполнительских возможностей.

Изучение полифонических пьес в детские годы заметно сказывается на дальнейшем художественном росте, развитии эстетического вкуса ученика, активно воздействует на его музыкально-слуховое воспитание, на успешное овладение им произведений всех музыкальных жанров.

В работе над полифоническими пьесами следует добиваться от ученика умения одновременно вести несколько мелодических линий, оттеняя главное и затушевывая второстепенное, для чего особенно важно владеть звуком, певучей и декламационной выразительностью, фразировкой, артикуляцией. Надо развивать в ученике обостренное чувство ритма, ибо в полифонии особенно велика его организующая роль. Необходимо знать расшифровку мелизмов, понимать темповые обозначения в старинной и современной музыке. Надо уметь правильно производить смену направлений движений меха, так как она имеет свои специфические особенности в полифонической музыке и осуществляется на так называемых «упорах», что не всегда совпадает с сильным временем такта. Необходимо также уметь использовать традиционную ступенчатую динамику, сочетая ее с детальной, оживляющей каждый голос, а также уметь выделить нужный голос среди остальных голосов, применяя для этого целый комплекс исполнительских средств: штрихи, туше, динамику. Надо уметь подчеркивать отдельные мелодические обороты и перекличку голосов, не нарушая при этом целостности звучания.

В работе с учениками над произведениями любого жанра следует руководствоваться эстетическими нормами исполнительского искусства, которые предусматривают такие его черты, как идейность и содержательность, правдивость и искренность, эмоциональная насыщенность и естественная простота, а также возможно более совершенная техника исполнения.

Итак, репертуар ученика должен быть разнообразным по содержанию, стилю, фактуре. В нем должны найти место произведения современных авторов, русская и зарубежная классика, полифонические произведения, произведения крупной формы, обработки народных песен и танцев, этюды. Каждое из этих сочинений раскроет перед исполнителем свои наиболее характерные черты и тем самым значительно обогатит его духовный мир.

Один из главных критериев в вопросе формирования музыкального репертуара – психофизиологические возможности ребенка той или иной возрастной группы. Учет данного критерия обеспечит нормальное развитие детей, создаст прочный фундамент для постепенного накопления устойчивых навыков и умений. Формируя репертуар для определенного возраста, надо обращать внимание на соответствие идейно-художественного содержания произведения возможностям восприятия ученика, определять

нагрузку, сопоставлять технические возможности исполнителя с техническими трудностями данного сочинения.

Что же касается интересов ученика, то их следует не только учитывать, но и направлять. К примеру, в настоящее время дети 7–10 лет информированы значительно шире, чем их сверстники 10–15 лет назад. Их интересы в наши дни во многом определяются научно-техническим прогрессом, вместе с тем, с природой и животным миром городские дети соприкасаются меньше. А ведь именно природа воспитывает в человеке такие необходимые черты характера, как нежность, доброту, милосердие, мечтательность; поэтому так важно не забывать об этом при подборе репертуара.

Серьезное и глубокое воздействие репертуара на воспитание и образование детей возможно лишь в том случае, если он будет осваиваться активно и сознательно (творческая атмосфера урока). Каждое занятие должно проходить на эмоциональном подъеме. Только «эмоциональное пробуждение разума», как говорил В.А. Сухомлинский, дает положительные результаты в работе, созданию такой обстановки в значительной мере способствует наличие в репертуаре трех групп сочинений. Одна группа должна полностью соответствовать исполнительским возможностям ученика, другая - опережать эти возможности и третья – быть легче достигнутого уровня. Соблюдение этого принципа активизирует занятия и помогает сознательно усваивать материал. Наличие трех групп сложности дает возможность педагогу своевременно переключать внимание детей с «трудного» на «легкое», менять ритм в работе и вовремя снимать напряжение.

Еще одно важное условие в формировании репертуара – технические задачи не должны влиять на художественный уровень произведений. Следует помнить, что только увлеченная работа приносит детям радость и не утомляет их.

Репертуар должен быть увлекательным, поэтому сочинения, преследующие чисто технические задачи, нужно использовать в качестве упражнений.

Однако не все произведения сразу же захватывают детей образным интересным содержанием или ярким мелодическим развитием. Вот почему в репертуаре должны быть произведения, быстро завоевывающие любовь детей, и такие, которые раскрывают свою красоту, притягательную силу постепенно, в процессе кропотливой работы.

Наконец, немаловажное значение имеет и количественная сторона репертуара. В этом вопросе недобор так же плох, как и перебор. Слишком большой репертуар не даст возможности осуществлять кропотливую целенаправленную, систематическую работу, а ограниченный – естественное, полноценное, последовательное воспитание необходимых навыков.

В умело подобранном репертуаре наиболее полно прослеживается единство воспитания и обучения, единство процесса овладения знаниями,

навыками, умениями и систематического, целенаправленного воздействия на духовное развитие личности. В этом и проявляется стержневое значение репертуара.

При подборе репертуара педагогу необходимо руководствоваться принципом постепенности и последовательности обучения. Недопустимо включать в индивидуальный план произведения, превышающие музыкально-исполнительские возможности учащегося и не соответствующие его возрастным особенностям. В отдельных случаях, когда это педагогически целесообразно, возможно включать в индивидуальный план отдельные произведения из репертуара следующего класса.

Для расширения музыкального кругозора учащегося, помимо произведений, детально изучаемых в классе, следует знакомить ученика с целым рядом разнохарактерных пьес, допуская при этом различную степень завершенности работы с ними, не требуя обязательного выучивания наизусть.

На протяжении всех лет обучения большое внимание должно быть уделено развитию у учащегося навыков самостоятельного, осмысленного разбора музыкальных произведений, умению грамотно читать с листа.

В последний год обучения много внимания следует уделять выбору и отработке выпускной программы ученика. Особенно тщательно следует готовить ученика, который стремится продолжить обучение в музыкальном училище, стать профессиональным музыкантом.

На протяжении всего периода обучения в репертуаре исполнителей всегда присутствуют переложения и транскрипции. В этой сфере с появлением готово-выборного баяна наметились две противоположные тенденции: первая – играть в основном переложения, вторая – исполнять только оригинальные сочинения. Сейчас становится всё более очевидным, что оба эти направления – крайности. Разумеется, оригинальным сочинениям должно быть отведено значительное место, так как они определяют лицо инструмента. Однако нельзя представить себе исполнителя, в репертуаре которого не было бы произведений И. Баха, С. Франка, Ф. Листа, М. Мусоргского, Д. Шостаковича, Р. Шедрина.

Переложения и транскрипции всегда были в репертуаре пианистов, скрипачей и других инструменталистов. Но для баянистов, не обладающих своим классическим наследием, они имеют особое значение. Общеизвестно, что изучение классической музыки способствует воспитанию эстетического вкуса, развитию художественного мышления.

Включение в репертуар баянистов переложений и транскрипций объясняется также стремлением исполнителей не пассивно наслаждаться шедеврами мирового музыкального искусства, слыша их, как говорится, из чужих уст, а выразить свое понимание замысла гениальных мастеров.

Музыкальные переложения и транскрипции следует рассматривать не обособленно, а в свете широкого круга явлений в различных видах искусства. Общеизвестно, что импульсом творческой фантазии художника может служить не только увиденное им в окружающей действительности, но и

творение смежного вида искусства. Советский искусствовед Б. Мейлах, анализируя взаимовлияние в области живописи, музыки и литературы, писал: «Величайшие художники создавали подлинные шедевры, воплощая в живописи античные мифы, средневековые легенды, библейские сказания. Композиторы разных стран и эпох стремились передать идеи и сюжеты трагедий В. Шекспира в операх и симфониях. Мы знаем попытку Ш. Гуно интерпретировать гётевский «Фауст», стремление Ф. Листа воспроизвести в «Данте-симфонии» свои представления о «Божественной комедии» и многое другое.

За время существования жанра транскрипции сформировались основных направления: свободный подход к тексту оригинала и скрупулезное следование подлиннику. Оба эти вида трактовки произведения получили свое применение и дальнейшее развитие и репертуаре баянистов.

Мы выяснили, что основой транскрипции является многогранность образа. Делая переложение, следует хорошо знать специфику инструмента, для которого оно делается, и уметь использовать ее. При этом необычайно важно сохранить стиль, идею произведения.

При потере художественно-эстетической ценности переложение теряет свой смысл и приносит больше вреда, чем пользы. Если пьеса для переложения подобрана удачно и переложение сделано уметь, то – разумеется, при хорошем исполнении мы получим эстетическое наслаждение. И наоборот, при неудачном выборе пьесы для переложения или формальном подходе к переложению можно совершенно обезобразить звуковой образ. Например, если сделать переложение для баяна I части «Лунной» сонаты Л. Бетховена, то вместо «Sonata Quasi fantasia» прозвучит что-то типа хоральной прелюдии. Нарушится звукоидея. Произойдет трансформация образа. Пример с «Лунной» сонатой не единичен, но в большинстве случаев «небаянность» может быть гораздо менее заметна. Явно отпадает переложение для баяна фортепианных концертов, большинства сочинений Л. Бетховена, Ф. Шопена, А. Скрябина, К. Дебюсси. Но иногда необходимо и дерзание.

Воплощая свои образы в звучание определённого инструмента, композитор не думает о том, как прозвучит его сочинение в другом звуковом выражении. Поэтому, вполне вероятно, что переложение какой-нибудь пьесы для другого инструмента прозвучит даже лучше оригинала. Потери же, неизбежные в процессе переложения, могут компенсироваться новыми звуковыми средствами.

Переложения для баяна не представляют в этом отношении исключения. Перефразируя слова Л. Ауэра о транскрипциях и переложениях для скрипки, можно сказать, что если транскрипция произведения, задуманного автором для голоса или какого-либо инструмента, воплощена в музыкальную форму своеобразной и интересной для баяна пьесы, тогда вопрос о том, следовало делать транскрипцию или нет, совершенно бесцелен и беспредметен. В этом случае переложение будет вариантной подачей

основной идеи, содержания, когда изменяются средства выражения, но художественный облик произведения не утрачивается.

При исполнении переложений в большинстве случаев не следует копировать звучание инструмента, для которого было написано произведение. Баян имеет самобытные звуковые краски, которые по-новому раскроют сочинение. Знание возможностей инструмента, хороший вкус и творческий подход помогут транскриптору в полноценном воссоздании художественных шедевров.

При переложении следует учитывать и регистровку. По художественному уровню, по целям и задачам, которые ставят перед музыкантом переложения и транскрипции, их можно разделить на три группы:

- 1) концертный репертуар;
- 2) педагогический репертуар;
- 3) пьесы для домашнего музицирования.

Произведения, которые в переложении для баяна получили полноценное художественное выражение, можно с успехом играть на концертах наравне с оригинальными сочинениями. Сюда можно отнести многие произведения И. Баха, С. Франка, Д. Скарлатти, французских клавесинистов, Ф. Листа, М. Мусоргского, С. Прокофьева, Р. Щедрина, Д. Шостаковича. Этот список можно намного продлить.

Произведения этюдного плана или произведения, при переложении которых все-таки снижается их художественный уровень, можно с успехом использовать в педагогической практике, не вынося их на большую концертную эстраду. Это большинство этюдов Ф. Шопена, К. Черни, многие сонаты Й. Гайдна, В. Моцарта, некоторые рапсодии Ф. Листа. Умело подбирая педагогический репертуар, можно отрабатывать те или иные элементы мастерства. Интересно, что И.-С. Бах своими переложениями и транскрипциями также стремился к расширению концертного и педагогического репертуара.

И наконец, те произведения, которые, в силу известных причин, не следует включать в концертный и учебный репертуар, можно использовать для домашнего музицирования.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Тематика семинарских занятий

6. *Методическая литература по специальным дисциплинам*

ЛИТЕРАТУРА:

1. Баян и баянисты : сб. метод. ст. / Сост. и общая ред. Ю.Т. Акимова. – М. : Сов. композитор, 1970-1981.– Вып. 1. – 1970. – 150 с.; Вып. 2. – 1974.– 128 с.; Вып. 3. – 1977. –172 с.; Вып. 4. – 1978. – 115 с.; Вып. 5. – 1981. –132 с.

2. Баян и баянисты: сб. метод. ст. / Сост. и общая ред. С. Колобкова, Б. Егорова. – М. : Сов. композитор, 1984.– Вып. 6. – 128 с.

2. *Способы звукоизвлечения на народных музыкальных инструментах.*

ЛИТЕРАТУРА:

1. Максимов, В.А. Баян : Основы исполнительства и педагогики : Психомотор. Теория артикуляции на баяне : пособие для учащихся и педагогов музык. шк., училищ, вузов / В. Максимов. – СПб. : Композитор, 2003. – 255 с.

3. *Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства*

ЛИТЕРАТУРА:

1. Липс, Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции: теория и практика / Ф. Р. Липс. – Москва : Музыка, 2007. – 134 с.

2. Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне / Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 1985. – 157 с.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1. Задания для управляемой самостоятельной работы студентов

Для обязательного прочтения с последующим обсуждением необходимо изучить следующие книги:

1. Браудо, И. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. Браудо. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1973. – 199 с.
2. Коган, Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Музыка, 1979. – 184 с.
3. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И. Савшинский. – М. : Классика-XXI, 2004. – 191 с.

Эта работа направлена на развитие аналитических способностей студентов, умение выделить главное в прочитанном материале и рассказать.

4.2. Тесты по курсу «Методика игры на специнструменте»

Тест № 1

Вариант 1

1. нажим, толчок, удар, легкий пальцевой удар – это
2. Этот прием исполнения встречается довольно часто. быстрое и многократное повторение одного и того же звука, двойных нот или аккордов. бывает двух видов: пальцевое и мехом.

3. Принцип его исполнения сводится к тому, чтобы мелкими толчками воздействуя на мех, добиться изменения интенсивности подачи воздуха в резонаторные отверстия. В результате при непрерывном движении меха звучат как бы пульсирующие акценты, причем от художественных намерений самого исполнителя частота пульсации может быть крупной или мелкой. Может исполняться как правой, так и левой рукой, а также обеими руками одновременно.

4. применяется баянистами обычно в медленных разделах произведения для получения связного звучания. Пальцы при этом располагаются очень близко к клавишам и могут даже к ним прикасаться. Палец мягко нажимает на нужную клавишу, заставляя её плавно погружаться до упора. Каждая последующая клавиша нажимается так же плавно, причём одновременно с нажатием очередной клавиши предыдущая мягко возвращаются в исходную позицию. При исполнении пальцы как бы ласкают клавиши.

5. связная игра. Пальцы располагаются на клавиатуре, поднимать их высоко нет необходимости. При игре не следует с излишней силой давить на клавишу.

6. штрих, использующийся как в связной, так и в несвязной игре. Это извлечение каждого звука отдельным движением меха на разжим или сжим. Пальцы при этом могут оставаться на клавишах или отрываться от них.

7. обусловленные особенностями звукоизвлечения и звукообразования характеристики слитности-расчлененности произношения фонетических и синтаксических элементов музыкальной ткани, реализуемые соответствующими игровыми приемами.

Вариант 2

1. Прием может быть выполнен: Маховым ударом пальца по клавише. Маховым ударом кисти. Одновременным ударом кисти и пальца.

2. исполняется быстрым чередованием пальцев. Тремоло обозначается сокращенно нотными знаками крупной длительности, указывающие на продолжительность всего тремоло. Данный вид тремоло может быть ритмически организованным или произвольным. Типичный вид туше – легкий пальцевой удар-отскок, возможна небольшая ротация (вращение) предплечья.

3. Начало звука выражено меховой атакой при последующем гашении. Наибольшей эффект достигается на звуках значительной протяженности в медленных и средних темпах. На коротких длительностях и в быстрых темпах по звучанию совпадает с акцентом. Видом туше является удар, точно совмещенный в момент извлечения звука с активным рывком меха с дальнейшим спадом напряжения звука до момента его окончания.

4. как и нажим не требует замаха пальцев, однако, в отличие от нажима, «палец быстро погружает клавишу до упора и быстрым кистевым движением отталкивается от неё (эти движения сопровождаются коротким рывком меха)». С помощью этого способа звукоизвлечения достигаются штрихи типа staccato.

5. связная игра, при которой звуки как бы отделяются друг от друга лёгким пальцевым толчком. Этот штрих применяется в мелодиях декламационного характера.

6. подчёркивая, выделяя. Исполняется активным ударом пальца и рывком меха.

7. является графическим знаком, указывающим на желаемый звуковой результат (артикуляцию), и на приём для его получения

Вариант 3

1. наиболее трудный с исполнительской точки зрения прием игры на баяне/аккордеоне. Представляет собой острое, отрывистое звучание. Обозначается точками над или под нотами. Может исполняться при помощи пальцев, кисти, кисти и пальцев одновременно – это

2. исполняется быстрым, равномерным чередованием разжима и сжима, т.е. посредством движения меха (прием игры в медленном темпе является ничем иным, как штрихом деташе).

3. мелкие движения которых посредством упора первого пальца на гриф придают ведению меха пульсирующий характер. Игровой аппарат в данном случае должен быть свободен.

Мелкое дрожание правой руки, достигаемое напряжением в локтевой части. Первый палец желательно вынести на гриф в качестве упора.

4. предваряется замахом пальца, кисти или того и другого вместе. Этот вид туше применяется в отдельных штрихах (от *non legato* до *staccatissimo*).

Кистевой применяется в музыкальных произведениях с остинатным фактурным изложением. Пальцы при этом оказываются как бы естественным продолжением кисти и самостоятельных движений не выполняют.

5. выдерживая звуки точно в соответствии с указанной длительностью и силой динамики; относится к категории отдельных штрихов. Начало звука и его окончание имеют одинаковую форму.

6. не связно. Исполняется одним из трёх основных видов туше при ровном движении меха.

7. Благодаря универсальности инструмента, репертуар для него создается по многим жанровым направлениям, которые могут быть сведены в основном к нижеследующим:

Ответы:

Вариант 1

1. Туше
2. Тремоло
3. Вибрато
4. Нажим
5. *legato*
6. *Detache*
7. Артикуляция

Вариант 2

1. Нон легато
2. Пальцевое тремоло
3. Сфорцандо
4. Толчок
5. *Portato*
6. *Marcato*
7. Штрих

Вариант 3

1. Стаккато
2. Тремоло мехом
3. Вибрато предплечьем и кистью правой руки
4. Удар

5. Tenuto

6. Non legato

7. 1) направление, отражающее народную стихию, – обработки и разработки народного мелоса, фантазии, парафразы, вариации на темы народных песен и танцев и т. п., в которых используется и творчески развивается манера и образный строй народного музицирования;

2) камерно-академическое направление, вливающееся в общий поток современной камерно-инструментальной музыки, использующее средства выразительности современного инструмента для решения художественных задач на уровне, достигнутом «классическими» инструментами;

3) эстрадное направление (легкая музыка).

Тест № 2

Вариант 1

1. зависит от частоты колебаний язычка. Каждый язычок правого и левого звукорядов баяна рассчитан на определенное количество колебаний в секунду – частоту, измеряемую в герцах (*гц*).

2. обеспечивает поддержание постоянного уровня давления воздушной струи на язычки. Возможно на всех основных динамических градациях от *pp* до *ff*.

3. быстрая, периодическая смена режимов «разжим» – «сжим», при которой начало и окончание звука осуществляется мехом, так как пальцы в этот промежуток времени удерживают в нажатом положении нужные клавиши. Разновидностью этого приема является смена направления движения меха на каждый новый звук одновременно с переходом пальцев на соответствующие клавиши. По аналогии со скрипичный этот прием условно назван А. Онегиным – *detache*

4. выполняется с поверхности клавиши мягким погружением в нее и таким же плавным отпусканием (замах кисти или взятие «сверху» отсутствует). Скорость открытия и закрытия клапана небольшая. При этом атака и окончание звука будут в зависимости от режимов ведения меха смягченными (в условиях предварительного напряжения меха или при непрерывном его ведении) или мягкими (при одновременном начале и окончании звука мехом и пальцем одновременно).

5. необходимо предварительно нажать клавишу, затем повести мех с нужным усилием, полностью остановить его, и только после этого снять палец с клавиши.

6. предполагает связное исполнение чередующихся звуков. Длительности выдерживаются полностью. Характер атаки и окончания мягкий, округлый. Наиболее типичный вид туше – «нажим-отпускание», ведение меха плавное.

7. активное выделение атаки при последующем «гашении» стационарной части звука. Наибольший эффект достигается на звуках значи-

тельной протяженности в медленных и средних темпах. На коротких длительностях и в быстрых темпах по результату звучания совпадает с акцентом. Наиболее типичным видом туше является «удар», точно скоординированный в момент извлечения с активным рывком меха в зоне атаки и последующим спадом напряжения меха (на стационарной части) до момента окончания звука («снятие», «отскок») в зависимости от характера исполняемой музыки.

8. мягкое подчеркивание атаки при связном соединении звуков. Окончание звука смягченное или мягкое. Наиболее типичный вид туше – мягкий «толчок-снятие». Ведение меха однонаправленное с небольшим подчеркиванием каждого звука одновременно с переходом пальцев с клавиши на клавишу.

Вариант 2

1. зависит от амплитуды колебания язычка. Каждый язычок имеет свой минимальный (порог ответа) и максимальный (порог срыва) уровень звучания по громкости, разница между которыми будет соответствовать его динамическому диапазону.

2. приводит к соответствующему увеличению или уменьшению уровня давления воздушной струи на язычки и в реальном звучании соответствует *crescendo* и *diminuendo*.

3. прием, дающий периодические перепады в уровнях давления струи воздуха на язычки при однонаправленном режиме ведения меха – «разжим» или «сжим».

4. осуществляется с поверхности клавиши толчкообразным движением руки от клавиатуры (замах кисти или взятие «сверху» отсутствует и последующим быстрым снятием. Скорость открытия и закрытия клапанов довольно большая. При этом атака и окончание звука округленные.

5. необходимо предварительно натянуть (напрячь) мех, нажать клавишу, снять палец с клавиши и затем остановить мех.

6. над или под нотой обозначают выдержанное по длительности и ровное по силе звучание. Характер атаки (окончания) звука прямой, четкий или округленный. Наиболее типичные виды туше – «легкий удар-снятие» или «мягкий толчок-снятие», ведение меха плавное.

7. активное выделение атаки звука на коротких длительностях. Длительность выдерживается не полностью. Стационарная часть незначительна, поэтому момент атаки и момент окончания звука сближаются по времени. В таких случаях роль атаки в становлении характера звука преобладающая. Наиболее типичным видом туше является «удар-отскок», точно скоординированный в момент извлечения звука с активным рывком меха и последующим быстрым «сбросом» его напряжения. По звуковому результату и технологии исполнения приближается к акцентам и сфорцандо на коротких длительностях в подвижных и быстрых темпах.

8. активное подчеркивание атаки звука мехом при связном соединении звуков. Окончание звука четкое. Наиболее типичный вид туше «толчок-снятие». Необходима точная координация «рывков» меха с «толчками» кисти и предплечья рук.

Вариант 3

1. зависит от количества и относительной силы гармоник (частичных тонов или обертонов), образующихся от колебания язычка не только всей длиной, которая дает основной тон (или первую гармонику), но и половинными, третьими, четвертыми, пятыми и т. д. долями своей длины.

2. концентрация различных уровней давления струи воздуха на язычки в определенный момент. В большинстве случаев он может совпадать с началом (атакой) звука (при исполнении акцентов, *sforzando*), но вполне возможны случаи, когда такая концентрация может приходиться на различные периоды стационарной части звука и при окончании звука (снятие звука с акцентом). Этот прием возможен на самых различных динамических уровнях звучания.

3. чередование ведения меха с полной его остановкой в однонаправленных режимах, либо только «разжим», либо «сжим». При таком приеме уровень давления струи воздуха будет колебаться от необходимого в каждом конкретном случае (на различных динамических уровнях) до нулевого. Окончание звука будет выполнено либо только мехом, либо мехом и пальцем одновременно.

4. осуществляется маховым движением пальца, кисти, предплечья, всей руки (обязателен замах и взятие «сверху») и последующим быстрым отскоком от клавиатуры. Скорость открытия и закрытия клапанов максимальная. При этом атака и окончание звука будут острыми, твердыми, четкими. Удар также может быть выполнен и без последующего быстрого отскока, поэтому форма окончания звука может различным образом варьироваться.

5. одновременно с нажатием пальца на клавишу нужно повести мех, затем снять палец с одновременной остановкой меха.

6. активное подчеркивание атаки, развитие (удержание) стационарной части на нужном динамическом уровне и четкое окончание звука.

7. предполагается раздельное их исполнение. Характер атаки и окончания может быть, в зависимости от характера музыки, твердый, четкий, смягченный, мягкий и др., длительность выдерживается от полной номинальной величины до половины. Наиболее типичные виды туше – «нажим-отпускание», «толчок-снятие», «легкий удар-отскок». Ведение меха плавное или пунктирное в соответствии с нужным динамическим уровнем.

8. обозначают активное подчеркивание атаки звука мехом и пальцем при связном соединении звуков. Атака – резко подчеркнутая, окончание – четкое. Наиболее типичный вид туше «активный пальцевой удар-снятие» и

одновременный «рывок» меха. Необходима точная координация действий пальцев, рук и меха. Предполагает легкое подчеркивание атаки звука ударом пальца при связном соединении звуков. Атака – подчеркнутая, окончание – четкое. Наиболее типичный вид туше – «легкий пальцевой удар-отскок». Особенно эффектен этот прием в быстрых темпах когда возникает легкая (воздушная) степень связности, близкая к отдельной категории штрихов (при легком пальцевом ударе не на полную глубину амплитуды опускания клавиши). Ведение меха плавное в соответствии с логикой развития звука во фразах и предложениях

Ответы:

Вариант 1.

- 1.Высота
- 2.Ровное ведение
- 3.Тремоло мехом
- 4.Нажим-отпускание
- 5.При артикуляции мехом
- 6.Лига
- 7.Сфорцандо
8. Черточки под лигой

Вариант 2.

- 1.Громкость (динамика)
- 2.Ускорение и замедление движения
- 3.Вибрато
- 4.Толчок-снятие
5. При артикуляции пальцем
- 6.Черточки
- 7.Клинья над или под нотой
8. Акценты под лигой

Вариант 3.

- 1.Тембр (окраска звучания)
- 2.Рывок мехом –
- 3.Пунктирное ведение
- 4.Удар-отскок
- 5.При мехо-пальцевой (комбинированной) артикуляции
- 6.Акценты
- 7.Над нотами отсутствуют какие-либо обозначения
- 8.Точки и акценты под лигой

Тест №3

1. Сюда относится все, что не имеет отношение к производству инструмента, его составляющим, но является необходимым дополнением

либо атрибутом, позволяющим улучшить восприятие инструмента и ассоциацию его с выбранным музыкальным стилем, исполнительским образом музыканта и т.п.

2. направление в конструкции баянов и аккордеонов, связанное с исполнением эстрадной музыки.

3. приспособление для бесшумного сведения меха

4. приспособления для защиты инструментов от повреждений. Существует два вида: первое – крышка на *подбородочные переключатели* регистров, изготавливается из дерева и обклеивается целлулоидом

5. наиболее распространенный в мире тип голосов: каждая пара язычков, соответствующая звуку той или иной высоты (на разжим-сжим меха) наклепывается на отдельную алюминиевую пластину – планку.

6. во всех инструментах семейства гармоник эти устройства для усиления звука могут быть внешними и встроенными; встроенные – это панели с датчиками внутри корпуса

7. ряд звуков, обладающих единым тембром

8. алюминиевая пластина с несколькими голосами.

9. инструменты, в которых звук создается с помощью электронных генератора и усилителя

Ответы:

1. Аксессуары

2. Варьете.

3. Воздушный клапан (отдушник)

4. Защита.

5. Кусковые голоса.

6. микрофоны.

7.Регистры.

8. Цельнопланочные голоса.

9. Электронные баяны и аккордеоны.

4.3 ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Развитие народно-инструментального исполнительства на современном этапе.
2. Особенности работы над произведениями крупной формы.
3. Методика подготовки педагога к уроку.
4. Методика работы над музыкальным произведением в классе по специнструменту (три этапа работы над музыкальным произведением).
5. Планирование и организация учебного процесса в классе специнструмента.
6. Средства художественной выразительности и работа над ними (темп, агогика, художественный образ).
7. Урок как основная форма учебного процесса. Структура и виды уроков.
8. Методика начального обучения игре на инструменте.
9. Пути формирования исполнительской техники музыканта-инструменталиста.
10. Развитие навыков чтения нот с листа.
11. Организация самостоятельной работы учащихся и формы ее проверки.
12. Проблемы эстрадного волнения музыканта.
13. Методика работы над основными штрихами и приемами звукоизвлечения.
14. Методика подготовки учащихся к концертному выступлению. Методы выявления музыкальных способностей ученика.
15. Средства художественной выразительности и работа над ними (динамика, художественный образ).
16. Оригинальные произведения, написанные для инструмента.
17. Развитие навыков подбора по слуху, транспонирования и импровизации в процессе обучения ученика.
18. Содержание и задачи курса «Методика игры на специнструменте».
19. Средства художественной выразительности (аппликатура, художественный образ).
20. Методы обучения игре на инструменте.
21. Художественный образ. Музыкальный текст как структура образа.
22. Реализация принципа единства эмоционального и рационального при преподавании специнструмента.
23. Анализ методической литературы по специнструменту.
24. Реализация принципа единства художественного и технического при преподавании специнструмента.
25. Анализ педагогического репертуара по специнструменту.
26. Типовая структура индивидуальных занятий и мотивация ее изменения.
27. Средства художественной выразительности (артикуляция, художественный образ).

- 28. Роль белорусской музыки в формировании национального сознания учащихся.
- 29. Орнаментика в музыке и ее расшифровка.
- 30. Реализация принципа единства комплексного и последовательного развития музыкальных способностей при преподавании специнструмента.
- 31. Анализ концертного репертуара по специнструменту.
- 32. Современная музыка в педагогическом репертуаре.
- 33. Развитие эмоциональной, слуховой, зрительной сфер восприятия в процессе обучения игре на инструменте.

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ
для проведения экзамена
по учебной дисциплине

«Методика игры на специнструменте»

1. Индивидуальный рабочий план ученика.
2. Развитие народно-инструментального исполнительства на современном этапе.
3. Методика подготовки педагога к уроку.
4. Методы развития музыкальных способностей учеников (эмоциональной чуткости, музыкального ритма, слуха, мышления, воображения, памяти).
5. Планирование и организация учебного процесса в классе специнструмента.
6. Урок как основная форма учебного процесса. Структура и виды уроков.
7. Пути формирования исполнительской техники музыканта-инструменталиста.
8. Работа над инструктивным материалом (гаммы, этюды, упражнения).
9. Организация самостоятельной работы учащихся и формы ее проверки.
10. Методика работы над основными штрихами и приемами звукоизвлечения.
11. Методы выявления музыкальных способностей ученика.
12. Оригинальные произведения, написанные для инструмента.
13. Содержание и задачи курса «Методика игры на специнструменте».
14. Реализация принципа единства эмоционального и рационального при преподавании специнструмента.
15. Типовая структура индивидуальных занятий и мотивация ее изменения.
16. Методы обучения игре на инструменте.
17. Реализация принципа единства художественного и технического при преподавании специнструмента.
18. Роль белорусской музыки в формировании национального сознания учащихся.
19. Реализация принципа единства комплексного и последовательного развития музыкальных способностей при преподавании специнструмента.
20. Современная музыка в педагогическом репертуаре.

21. Методика работы над произведениями малой формы
22. Особенности работы над произведениями крупной формы.
23. Методика работы над музыкальным произведением в классе по специнструменту (три этапа работы над музыкальным произведением).
24. Средства художественной выразительности и работа над ними (фразировка, художественный образ).
25. Средства художественной выразительности и работа над ними (темп, агогика, художественный образ).
26. Методика начального обучения игре на инструменте.
27. Развитие навыков чтения нот с листа.
28. Специфика перевода произведений, написанных для других инструментов.
29. Проблемы эстрадного волнения музыканта.
30. Методика подготовки учащихся к концертному выступлению.
31. Средства художественной выразительности и работа над ними (динамика, художественный образ).
32. Развитие навыков подбора по слуху, транспонирования и импровизации в процессе обучения ученика.
33. Средства художественной выразительности (аппликатура, художественный образ).
34. Художественный образ. Музыкальный текст как структура образа.
35. Анализ методической литературы по специнструменту.
36. Анализ педагогического репертуара по специнструменту.
37. Средства художественной выразительности (артикуляция, художественный образ).
38. Орнаментика в музыке и ее расшифровка.
39. Анализ концертного репертуара по специнструменту
40. Развитие эмоциональной, слуховой, зрительной сфер восприятия в процессе обучения игре на инструменте.

ВОПРОСЫ К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ «МЕТОДИКА ИГРЫ НА СПЕЦИНСТРУМЕНТЕ»

1. Основные штрихи и методы работы над ними в классе специнструмента.
2. Средства музыкальной выразительности и методы работы над ними (агогика, динамика и др.).
3. Средства музыкальной выразительности и методы работы над ними (аппликатура, артикуляция, фразировка).
4. Методическая и концертно-педагогическая литература по специнstrumentу. Современные методические разработки в области народно-инструментальной культуры.
5. Методика подготовки музыканта к концертному выступлению.
6. Проблемы эстрадного волнения музыканта и пути их преодоления.
7. Классификация и виды уроков. Тематические уроки и уроки творческого музицирования. (транспонирование, сочинение, подбор по слуху и т.д.)
8. Подготовка педагога к уроку.
9. Специфика переложения произведений, написанных для других инструментов.
10. Диагностика и развитие музыкальных способностей учеников в классе по специнstrumentу.
11. Этапы работы над музыкальным произведением в классе специнstrumentа.
12. Использование смежных методик (скрипичной, фортепианной и др.) в развитии методики игры на народных инструментах.
13. Особенности работы над кантиленой в классе специнstrumentа.
14. Работа над виртуозными произведениями в классе специнstrumentа.
15. Развитие навыков чтения с листа в классе специнstrumentа.
16. Интерпретация как итог работы исполнителя над произведением.
17. Методы развития навыков чтения нот с листа, игры на слух, транспонирование.
18. Инструктивный материал (гаммы, этюды, упражнения) как средство технического и художественного развития исполнителя.
19. Цель, задачи и содержание курса «Методика преподавания специнstrumentов».
20. Начальный период обучения игре на народных инструментах. Посадка и постановка рук музыканта.
21. Планирование учебного процесса в классе специнstrumentа. Основные нормативные документы.

22. Организация и формы контроля за самостоятельной работой учеников.
23. Особенности работы над крупной формой в классе специнструмента.
24. Основные приемы звукоизвлечения на народном музыкальном инструменте.
25. Принципы подбора и систематизации репертуара в классе по специнstrumentу.

4.4 Перечень рекомендуемых средств диагностики компетенций студентов

устный опрос во время занятий;
тестовый задания;
задания для самостоятельной работы;
контроль самостоятельной работы;
викторина;
зачёт.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

5.1.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Количество часов УСП	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия		
1	2	3	4	5	6
	<i>Раздел 1. Историко-теоретические основы преподавания на народных инструментах</i>	8	4	32	
1	Специальные дисциплины в системе музыкального образования	2			
2	Методическая литература по специальным дисциплинам	2	2	14	опрос
3	Вопросы организации и планирования учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока	4	2	18	опрос
	<i>Раздел 2. Современная школа повышения исполнительского мастерства в классе спецдисциплин</i>	14	8	34	
4	Составные компоненты исполнительского аппарата музыканта	2	2	14	тест

5	Способы звукоизвлечения на народных музыкальных инструментах	4		10	тест
6	Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства	4	4		
7	Методика работы над музыкальным произведением	2	2		
8	Особенности освоения учебного и концертного репертуара	2		10	опрос
Всего		22	12	66	

5.1.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Количество часов УСП	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия		
1	2	3	4	5	6
	<i>Раздел 1. Историко-теоретические основы преподавания на народных инструментах</i>	4	4	12	
1	Специальные дисциплины в системе музыкального образования	1			
2	Методическая литература по специальным дисциплинам	2		6	опрос
3	Вопросы организации и планирования учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока	1	1	6	опрос
	<i>Раздел 2. Современная школа повышения исполнительского мастерства в классе спецдисциплин</i>	4	8	12	
4	Составные компоненты исполнительского аппарата музыканта			6	тест
5	Способы звукоизвлечения на народных музыкальных инструментах	1		2	тест

6	Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства	1	1		
7	Методика работы над музыкальным произведением	1			
8	Особенности освоения учебного и концертного репертуара	1		4	опрос
Всего		8	2	24	

5.2 Основная литература

1. Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне : метод. пособие для педагогов ДМШ, учащихся ССМШ, музучилищ, вузов / Фридрих Липс ; [вступ. ст. "Об авторе и его книге" Б. Егорова]. — Москва : Музыка, 1998. — 142, [3] с.
2. Максимов, В. А. Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне : пособие для учащихся и педагогов музыкальных школ, училищ, ВУЗов / В. Максимов. — Санкт-Петербург : Композитор * Санкт-Петербург, [2003]. — 255 с. : нот.
3. Шахов, Г. И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон) : учеб. пособие для студентов вузов / Г. И. Шахов. — Москва : ВЛАДОС, 2004. — 223, [1] с. : ноты, схем. — (Учебное пособие для вузов).

5.3 Дополнительная литература

1. Баян и баянисты : сб. метод. ст. / Сост. и общая ред. Ю.Т.Акимова. — М. : Сов. композитор, 1970-1981. — Вып. 1. — 1970. — 150 с.; Вып. 2. — 1974. — 128 с.; Вып. 3. — 1977. — 172 с.; Вып. 4. — 1978. — 115 с.; Вып. 5. — 1981. — 132 с.
2. Баян и баянисты: сб. метод. ст. / Сост. и общая ред. С. Колобкова, Б. Егорова. — М. : Сов. композитор, 1984. — Вып. 6. — 128 с.
3. Биткова, Л. Учимся играть по нотам: начальный курс игры на аккордеоне для детей / Л. Биткова. — С.-Пб. : ГБУДО «Дворец детского (юношеского) творчества», 2016. — 23 с.
4. Варфоломос, А. Д. Музыкальная грамота для баянистов и аккордеонистов / А.Д. Варфоломос. — Л.: Музгиз, 1961-1969. — Вып. 1. — 1961. — 76 с.; Вып. 2. — 1962. — 82 с.; Вып. 3. — 1963. — 86 с.; Вып. 4. — 1964. — 88 с.; Вып. 5. — 1966. — 72 с; 2-е изд. перераб. — Л.: Музыка, 1969. — 264 с.
5. Кислицын, Н. Артикуляция и произношение в музыкально-инструментальной речи баяниста / Н. Кислицын. — Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2015. — 115 с.
6. Липс, Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции: теория и практика / Ф. Липс. — Москва: Музыка, 2007. — 134 с.
7. Мергалиев, Д. Освоение игры на аккордеоне / Д. Мергалиев. — Алматы : ССК, 2017. — 92 с.
8. Пигилёв, А. Основы джазовой импровизации на баяне и аккордеоне / А. Пигилёв. — Петрозаводск : ПГК им. А.К. Глазунова, 2014. — 56 с.

9. Ризоль, Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Советский композитор, 1986. – 232 с.
10. Хитрин, Н. Методика освоения тремоло / Н. Хитрин. – СПб.: Союз художников, 2004. – 23 с.
11. Чумахина, Т. Актуальные проблемы исполнительства на мехо-духовых гармониках / Т. Чумахина, С. Чупахин. – Омск : ОмГУ им. Ф.М. Достоевского, 2014. – 220 с.
12. Федин, С. Специальный инструмент. Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе спейинструмента / С. Федин. – Кемерово : КемГУКИ, 2010. – 192 с.