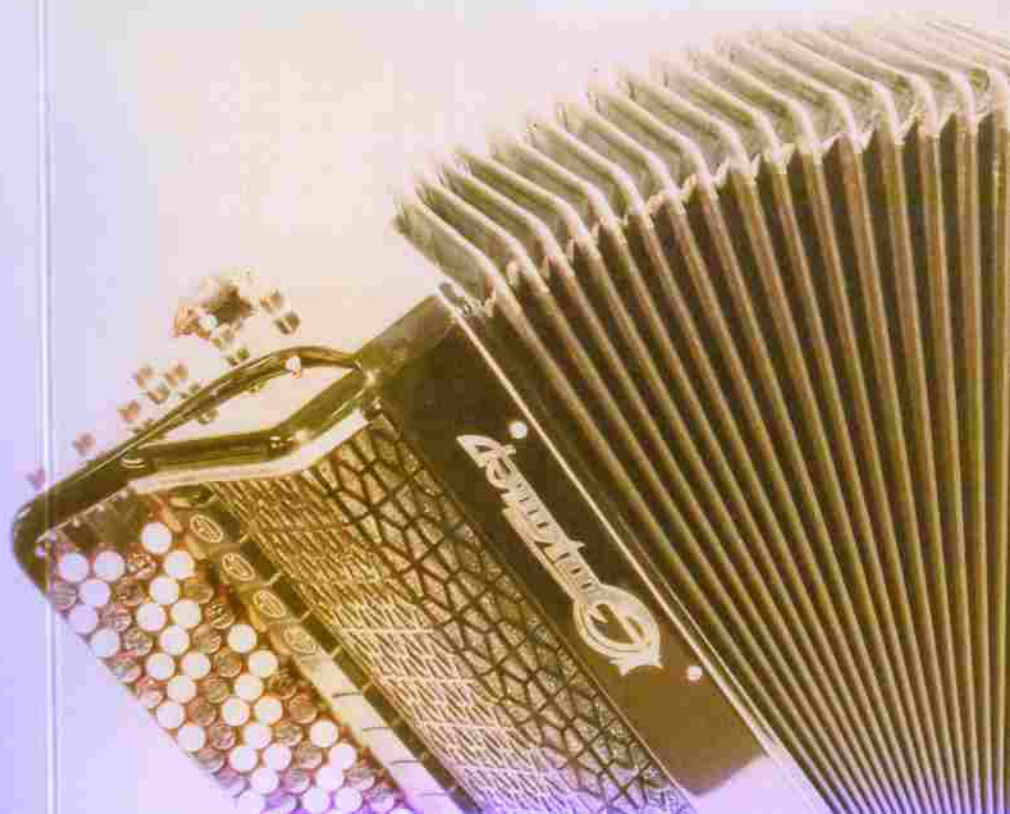


А.Б Жмаев

**МЕТОДИКА
ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАЯНЕ, АККОРДЕОНЕ
Учебно-методическое пособие**



Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Бюджетное учреждение среднего профессионального образования
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Сургутский музыкальный колледж»

А.Б. Жмаев

Методика обучения игре на баяне, аккордеоне
Учебно-методическое пособие

Сургут, 2013

УДК 785

ББК 85.315.4

Ж 77

Рецензенты:

Егоров Б.М., профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный деятель искусств России.

Шишкин Ю.В., профессор Харьковской и Шанхайской консерваторий, заслуженный артист РФ, лауреат Международных конкурсов

Ж 77 Жмаев, А. Б. Методика обучения игре на баяне, аккордеоне: учебно-методическое пособие/ А. Б. Жмаев. – Сургут: Издательство ООО «Винчера», 2013.-123 с.

Данная работа представляет собой учебно-методическое пособие по специальности 073101 «Инструментальное исполнительство» (инструменты народного оркестра: баян, аккордеон) по дисциплине «Методика обучения игре на инструменте».

Пособие будет полезно преподавателям детских школ искусств, студентам музыкальных училищ и колледжей.

Содержание, стиль и орфография сохранены в авторском варианте.

УДК 785

ББК 85.315.4

ISBN 978_5_905574_22_1

© Жмаев А. Б., 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Пояснительная записка.....	5
2. Методические рекомендации.....	7
3. Количество учебных часов.....	9
4. Календарно-тематический план.....	10

II курс, 3 семестр

5. Тема №1. Этапы становления и развития методики обучения игре на баяне.....	13
6. Тема № 2. Работа над музыкальным произведением.....	17
7. Тема № 3. Работа над пьесой (полифоническое произведение).....	23
8. Тема № 4. Работа над пьесой (крупная форма).....	30
9. Тема № 5. Работа над звуком. «Слуховой» и «двигательный» методы обучения.....	35
10. Тема № 6. Штрихи, артикуляция и виды туше.....	40

II курс, 4 семестр

11. Тема № 1. Работа с начинающими.....	44
12. Тема № 2. Формирование навыков посадки и постановки.....	52
13. Тема № 3. Освоение навыка меховедения и клавиатур инструмента.....	56
14. Тема № 4. Развитие музыкальных способностей.....	59
15. Тема № 5. Урок – основная форма работы. Критерии оценок учащегося.....	63
16. Тема № 6. Освоение навыков подбора по слуху, транспонирования и чтения нот с листа.....	68
17. Тема № 7. Об аппликатуре.....	72
18. Тема № 8. Об эстрадном волнении.....	75

III курс, 5 семестр

19. Тема № 1. Цели и задачи в работе с учащимися средних и старших классов.....	81
---	----

20. Тема № 2. Роль ощущения в развитии техники.....	84
21. Тема № 3. Работа над техникой. Роль инструктивного материала в развитии техники.....	86
22. Тема № 4. «Импульсный» принцип игры.....	91
23. Тема № 5. Приёмы игры мехом.....	95

III курс, 6 семестр

24. Тема № 1. Основные принципы обучения.....	98
25. Тема № 2. Организация самостоятельных занятий. Устройство и ремонт инструмента.....	101
26. Тема № 3. Об индивидуальном подходе. Одарённые дети.....	104
27. Тема № 4. Проблемы современного музыкального образования...	110
28. Словарь признаков характера звучания.....	115
29. Вопросы для формирования фонда оценочных средств.....	116
30. Перечень вопросов итогового экзамена.....	119
31. Список литературы.....	121

Пояснительная записка

Творческий облик музыканта «народника» в последние годы претерпел значительные изменения. Выросли его техническая и музыкальная составляющие, изменился репертуар. Однако методическая база осталась на прежнем уровне. Сегодня курс методики обучения игре на баяне, аккордеоне представлен единственной, в своём роде, диссертацией И.Д.Алексеева, изданной в 1960г. Работа Б.М.Егорова, профессора РАМ им. Гнесиных «Методика обучения игре на баяне, аккордеоне», издана также в шестидесятых годах прошлого столетия и адресована студентам музыкального ВУЗа. Эти труды не переиздавались, и на сегодняшний день являются раритетами. Некоторые попытки восполнить данный пробел предпринимались и предпринимаются отдельными педагогами: З.И.Алёшина «Очерки по методике обучения игре на баяне», В.И.Петухов «Вопросы методики обучения игре на баяне». Однако, эти работы либо в стадии написания, либо изданы, но ограничены объёмом и полнотой освещения вопросов. Отсутствие учебника негативно отражается на образовательном процессе. Это заставляет студентов подолгу конспектировать первоисточники, отнимает время на лекциях, «привязывает» к библиотеке, лишая свободного доступа к информации. В итоге обучающиеся и педагоги вынуждены постоянно искать, экспериментировать, переучиваться, что называется «открывать Америку».

Практическая ценность данной работы заключена в объёме представленной информации, сочетании теоретического (методологического) и практического (исследовательского) материала. В ней отражены как традиционные взгляды, так и новейшие тенденции музыкальной педагогики, многолетний авторский опыт. Отдельное внимание в данной работе уделено проблеме формирования и развития психофизических и слухо-двигательных связей, игрового тонуса и двигательной культуры исполнителя. В её основе труды таких

исследователей, как Ф.А.Штейнгаузен – психофизиолог, сформулировавший положение о том, что навык – это не повторение одних и тех же иннервационных команд, а умение каждый раз заново решать двигательную (звуковую) задачу; Б.М.Теплов – выдающийся психолог, автор диссертации «Психология музыкальных способностей», предложивший новую структуру музыкальных способностей, включающую в качестве обязательных такие компоненты, как ритмическое и ладовое чувство, способность к произвольному оперированию музыкальными слуховыми представлениями; Г.М.Цыпин – музыковед, специалист в области психологии музыкального исполнительства и музыкальной педагогики. Помимо этих авторов представлены труды Г.Г.Нейгауза, Ф.Р.Липса, М.И.Имханицкого, Б.М.Егорова. Таким образом, принцип научности, подкреплённый солидной методической и практической базой, является отличительной чертой цикла. В 2010 году на Региональном конкурсе среди учреждений культуры и искусства в г.Ханты-Мансийске цикл лекций занял первое место. Вот что сказал о нём Заслуженный артист РФ, профессор Ю.В.Шишкин: *«Работа отвечает современности, отличается широтой и глубиной проработки проблемы, индивидуальным видением механизмов её реализации. Авторский подход к решению данной проблемы прослеживается в творческом обобщении методических рекомендаций и внедрении их в учебный процесс. Работа представляет практическую ценность, как для педагогов, так и для учащихся как учебное пособие в освоении инструмента».*

Методические рекомендации

«Методика – это дедуктивно, а так же экспериментально достигнутое познание; источник его – определенная воля, неуклонное стремление к известной цели, определяемой характером и идейным мировоззрением художника», – Г.Нейгауз [11, с.60]

Методика (*Methodos* греч.) – наука о методах преподавания, теоретическая основа практической музыкальной педагогики, система знаний, отражающая общие закономерности обучения музыканта исполнительскому и педагогическому мастерству. Это путь, способ, процесс познания.

«Для того чтобы курс методики представлял собой не просто набор тем или задач, он должен быть целенаправлен и пронизан проблемными стержнями», – Л.Баренбойм. [2, с.324]

Первый стержень – творческий, исполнительский. *«Говоря о положительных качествах баяна, мы, конечно же, будем говорить о ... красивом, певучем тоне. Здесь и грусть, печаль, и радость, безудержное веселье, и волшебство, и скорбь», – Ф.Липс. [7, с.10]*

Второй стержень – дидактический. Включает анализ концепций общего музыкального воспитания с углублённым изучением общей педагогики и психологии развития ребёнка. Даёт возможность зажечь «исследовательский огонёк» в сознании студента, охватить соседние области, используя «посторонний материал».

Третий стержень – музыкально-исторический. Предполагает знание основных этапов истории обучения музыке, игры на музыкальном инструменте, преемственности, традиций.

Цель предмета: развитие всесторонней, гармонично развитой личности, музыкальных и исполнительских способностей посредством профессионального обучения игре на музыкальном инструменте.

Задачи предмета:

- овладеть теоретическими основами обучения, дать специальные педагогические знания;
- изучить психологию обучающегося;
- освоить учебно-педагогический репертуар музыкальной школы;
- овладеть навыком методико-исполнительского анализа;
- освоить основные приёмы игры;
- овладеть словесными методами как компонентом педагогической техники;
- сформировать всесторонне развитую личность на основе принципа «воспитание через предмет»;
- заронить ростки педагогического творчества, самостоятельности, инициативы студента, привить «любовь к преподаванию»;
- изучить основную методическую литературу.

Учебно-методическое обеспечение:

- рабочая программа по предмету;
- специальная методическая и нотная литература;
- аудитория, оборудованная видео, аудио аппаратурой;
- инструментарий.

В результате освоения учебной дисциплины обучающийся должен знать:

- методику преподавания игры на избранном инструменте;
- особенности психологии различных возрастных групп обучающихся;
- основы организации деятельности учреждения дополнительного музыкального образования;
- теорию формирования двигательной культуры, игрового тонуса, «базовых» ощущений и их роли в развитии исполнительской техники;
- профессиональную терминологию;
- перечень обязательной методической литературы.

В результате освоения учебной дисциплины обучающийся должен уметь:

- играть на избранном инструменте, имея в своем репертуаре различные произведения классической и современной музыкальной литературы, в том числе произведения концертно-виртуозного плана;
- осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в учреждениях дополнительного образования;
- организовать обучение игре на инструменте, использовать индивидуальные методы и приёмы работы в исполнительском классе с учётом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся;
- организовать самостоятельные занятия учащегося, планировать развитие его профессиональных навыков.

Количество учебных часов

Рекомендуемое количество часов на освоение примерной программы междисциплинарного курса:

- максимальной учебной нагрузки 162 часа;
- обязательной аудиторной учебной нагрузки 108 часов;
- самостоятельной работы обучающегося 54 часа.

II курс

3 семестр (контрольный урок) – 16 учебных недель, 32 часа аудиторной учебной нагрузки, 15 часов самостоятельной работы.

4 семестр (контрольный урок) – 20 учебных недель, 40 часов аудиторной учебной нагрузки, 19 часов самостоятельной работы.

III курс

5 семестр (контрольный урок) – 16 учебных недель, 16 часов аудиторной учебной нагрузки, 8 часов самостоятельной работы.

6 семестр (экзамен) – 20 учебных недель, 20 часов аудиторной учебной нагрузки, 12 часов самостоятельной работы.

IV курс

Консультации к Междисциплинарному Государственному экзамену по педагогической подготовке.

7 семестр – 16 учебных недель, 16 часов.

8 семестр – 19 учебных недель, 19 часов.

Календарно-тематический план

II курс, 3 семестр.

№ п.п.	Тема	Часы	Форма занятий	Самостоятельная работа, кол-во часов
1	Этапы становления и развития методики обучения игре на баяне, аккордеоне	4	Вводная лекция	Г.Алфёров «Этапы становления и развития методики обучения игре на баяне»
2	Работа над музыкальным произведением	4	Установочная лекция	П.Говорушко «Работа баяниста над музыкальным произведением»
Урок обобщение по пройденным темам 2				
3	Работа над пьесой (полифоническое произведение)	4	Установочная лекция	Самостоятельный разбор и анализ полифонического произведения
4	Работа над пьесой (крупная форма)	4	Установочная лекция	Разбор, анализ произведения крупной формы
Урок обобщение по пройденным темам 2				
5	Работа над звуком	4	Междисциплинарная лекция	М.Имханицкий «Воспитание навыков интонирования на баяне»
6	Штрихи, артикуляция и виды туше	4	Установочная лекция	Б.Егоров «О штрихах»
Урок обобщение по пройденным темам 2				
Контрольный урок		2		
Всего		32		15

II курс, 4 семестр.

№ п.п.	Тема	Часы	Форма занятий	Самостоятельная работа, кол-во часов
1	Работа с начинающими	4	Междисциплинарная лекция	Ю.Клюкин «О некоторых недостатках начального обучения игре на баяне»
2	Формирование навыков	4	Устано-	Знакомство с «Современной

	посадки и постановки		вочная лекция	школой игры на баяне» В. Семёнов
Урок обобщение по пройденным темам 2				
3	Освоение клавиатур баяна, навыка меховедения	4	Установочная лекция	И.Пуриц «Методика освоения клавиатур баяна»
4	Развитие музыкальных способностей	4	Междисциплинарная лекция	Анализ музыкальных способностей учащегося сектора практики
Урок обобщение по пройденным темам 2				
5	Освоение навыков подбора по слуху, транспонирования и чтения нот с листа	4	Установочная лекция	Тематическое занятие в классе педагогической практики
6	Урок – основная форма работы	2	Мотивационная лекция	Посещение открытого урока сектора практики
Урок обобщение по пройденным темам 2				
7	Об аппликатуре	4	Установочная лекция.	А.Трофимов «Некоторые вопросы баянной аппликатуры»
8	Об эстрадном волнении	4	Мотивационная лекция.	Сочинение на тему «Почему я волнуюсь»
Урок обобщение по пройденным темам 2				
Контрольный урок		2		
Всего		40		19

III курс, 5 семестр.

№ п.п.	Тема	Часы	Форма занятий	Самостоятельная работа, кол-во часов
1	Работа с учащимися средних и старших классов	2	Междисциплинарная лекция	Составление репертуарного списка, плана работы с учащимся
2	Роль ощущения в развитии техники	2	Вводная лекция	А.Жмаев «Ощущение – как фактор работы исполнителя-инструменталиста»
Урок обобщение по пройденным темам 2				
3	Работа над техникой	2	Интегрирующая лекция	Ф.Липс «Работа над техникой баяниста»
4	«Импульсный» принцип игры	2	Установочная лекция	Практическое освоение навыка
5	Приёмы игры мехом	2	Интегрирующая лекция	В.Романько «Техника освоения баянистами приёмов игры мехом»

Урок обобщение по пройденным темам 2			
Контрольный урок	2		
Всего	16		8

III курс, 6 семестр.

№ п/п	Тема	Часы	Форма занятий	Самостоятельная работа, кол-во часов
1	Основные принципы обучения.	2	Вводная лекция	Г.Нейгауз «Искусство игры на фортепьяно».
2	Организация самостоятельных занятий. Устройство и ремонт инструмента.	4	Установочная лекция	З.Алёшина «Организация самостоятельных занятий баяниста»
Урок обобщение по пройденным темам 2				
3	Об индивидуальном подходе. Одарённые дети.	4	Мотивационная лекция	Музыкальный портрет учащегося сектора практики
4	Проблемы современного музыкального образования	4	Мотивационная лекция	Сочинение на тему: «Музыка в моей жизни»
Урок обобщение по пройденным темам 2				
Консультации	2			
Всего		20		12
Итого		108		54

IV курс, 7 семестр.

№ п/п.	Тема	Часы	Форма занятий	Самостоятельная работа, количество часов
1	Лекция М.Имханицкого «О природе штрихов»	4	Просмотр видеозаписи	Конспектирование основных положений видеоматериала
2	Концерты Заслуженного артиста России Ю. Шишкина	6	Просмотр видеозаписи	Анализ исполнительских традиций отечественной исполнительской школы
3	Концерт памяти В.Гридина, 2003 г. Играет А. Скляр	6	Просмотр видеозаписи	Анализ исполнительских традиций отечественной исполнительской школы
4	Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах «Югория»	6	Просмотр видеозаписи	Конспект выступлений. Анализ исполнительских традиций
Всего		16		

IV курс, 8 семестр.

№ п./п.	Тема	Часы	Форма занятий	Самостоятельная работа, количество часов
1	Консультации по оформлению реферата	4	Семинар	Определение темы, плана и структуры реферата
2	Подготовка к открытому уроку с учащимися сектора практики	4	Семинар	Выбор темы открытого урока, составление плана урока, характеристики на ученика
7	Открытый урок с учащимся сектора практики	4	Семинар	Составление характеристики на ученика, темы и плана открытого урока
8	Консультации по вопросам экзамена	7	Семинар	Составление плана ответа по темам
Всего		19		
Итого		35		

СОДЕРЖАНИЕ

«Идея – форма, духовное – материальное, мысль – слово, образ – звуковое воплощение, замысел – техническое выполнение, – всё это тайна великая есть», – Г.Цыпин. [18, с.32]

II курс, 3 семестр.

Тема № 1.

Этапы становления и развития методики обучения игре на баяне.

Первый этап обучения игре на баяне берёт своё начало с появления в России гармоника (начало XIX в.) и длится вплоть, до середины 20-х годов XX века. В его основе лежат традиции бытового музицирования и хорового пения. В сороковых годах XIX в. фабрика тульского оружейника Ивана Евстратьевича Сизова начала производство гармоника-девятиклапанки. В 1850 году появляется хроматическая гармоника с басо-аккордовым сопровождением австрийского мастера Франца Вальтера и прототип современного аккордеона – гармониефлют. В 1890 году венский мастер Матеус Бауэр создаёт первую гармонику с выборным звукорядом в

левом полукорпусе. В это же время появляются первые школы и самоучители: школа Н.Белобородова (1880); «Самоучитель для русской семиклапанной гармоники известного Европейского русского гармониста Петра Невского» (1898); «Школа-самоучитель для хроматической гармоники «Баян» Я.Орланского-Титаренко (1915). В этих работах представлены отдельные методические положения, касающиеся посадки исполнителя, аппликатурных приёмов, характера ведения меха, методики работы над музыкальным произведением. В данных пособиях обучение игре ведётся на основе цифровой записи, копирования с рук или подбора по слуху. Так в отдельных изданиях говорится «какой клавиш следует придавить», «тянуть гармонию кверху» или «опускать книзу», что «басовые клапана правил не имеют и берутся произвольно».

Вершиной развития инструмента того времени можно считать создание «Орchestra кружка любителей игры на хроматических гармониках» Николая Ивановича Белобородова (1828 – 1912). Инструменты для занятий орchestra были разных диапазонов и тембров: гармонь – пикколо, гармонь – бас, гармонь – кларнет, гармонь – виолончель, гармонь – альт и др. Изготовил эти инструменты житель Тульской губернии, деревни Глухие Поляны, мастер Леонтий Алексеевич Чулков.

Второй этап – 20-е, 50-е годы прошлого столетия. Октябрьская революция 1917 года привнесла новый, мощный импульс развития гармоники – баяна. Инструмент стал политическим рычагом воздействия на массы. В 1926 году, в Москве, проходит конференция гармонистов и запевал. Тогда же выходят в свет школа М.Герасимова и вторая школа Я.Орланского-Титаренко. Эти издания отличаются наличием нотной схемы, более сложным репертуаром, постановкой различных технических задач, игры гамм двумя руками, игры хроматической гаммы для естественной постановки руки. В «Школе для баяна ленинградской и московской

систем» А.Клейнарда (1935) автор впервые озвучил основные дидактические принципы и достижения методик других исполнительских школ. Этот труд, по своей значимости, значительно опередил своё время. По стране открываются отделы и кафедры народных инструментов в начальных, средних и высших учебных заведениях. 1926 год – открытие класса баяна в Первом музыкальном техникуме Ленинграда (ныне музыкальный колледж им.М.П.Мусоргского). Там же начал своё существование оркестр баянов «Ударный оркестр гармонистов им.ЦК РАБИС» под управлением А.Л.Клейнарда. В 1927 году начала своё существование кафедра народных инструментов в Харьковском музыкально-драматическом институте, 1928 год – в Киевском музыкально-драматическом институте. Большая роль в становлении педагогов-народников Украины, России принадлежит пианисту, педагогу Марку Моисеевичу Гелису. В 1948г. – открывается факультет народных инструментов в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Основатель кафедры, а впоследствии и ректор – Александр Сергеевич Илюхин. В 1935 г., в Ленинграде, состоялся первый в истории сольный концерт из двух отделений баяниста П.Гвоздева (пианиста по образованию). Это событие принято считать началом академического направления в баянном искусстве. В 1937г., в Ленинграде, в зале Академической капеллы впервые прозвучало оригинальное произведение крупной формы – Концерт для баяна с оркестром Ф.Рубцова в исполнении П.Гвоздева и оркестра народных инструментов имени В.Андреева под управлением Э.Грикурова. В годы Великой Отечественной войны баян, гармонь наравне с бойцами «воевала» с врагом, поднимала дух, скрашивала тяжёлые военные будни.

Третий этап ведёт отсчёт с 50-х годов прошлого века до настоящего времени. Он характеризуется изменением статуса самого инструмента. Из сугубо народного, фольклорного, баян (аккордеон) становятся

инструментами академического направления. Открываются новые кафедры народных инструментов в Ленинградской государственной консерватории – основатель Пётр Иванович Говорушко, в Свердловской консерватории – Анатолий Яковлевич Трофимов. Вопросы исполнительства и методики преподавания начинают приобретать исключительное значение. В этом ключе интерес представляет работа Н.Речменского «Как играть на баяне или аккордеоне по нотам, написанным для фортепиано» (1951). В 1954 году впервые была написана, защищена, а затем и издана диссертация «Методика преподавания игры на баяне», автор И.Алексеев. В этой работе поднимаются общепедагогические вопросы: принципы планирования учебной работы, индивидуальный подход в обучении, методы преподавания и научного осмысления учебного процесса. 60-е годы характеризуются появлением значительных работ по методике и теории исполнительства на баяне: «Работа баяниста над мехом» А.Басурманова, «Гаммы и ежедневные упражнения баяниста» Б.Беньяминова, «Пятипальцевая аппликатура на баяне» А.Полетаева, «Школа игры на баяне» А.Онегина, первое и наиболее полное пособие для обучения игре на аккордеоне «Школа игры на аккордеоне» А.Мирека. А в «Школе игры на баяне» П.Говорушко уже представлены полифонические произведения, сочинения русских и зарубежных классиков, народные пьесы и произведения современных авторов. В ней впервые рассматриваются проблемы физиологии исполнительского аппарата, вопросы звукоизвлечения, трактовки штрихов. Последующее десятилетие ознаменовалось поиском новых форм и средств обучения, внедрением их в методику преподавания. Так в «Школе игры на аккордеоне» В.Лушникова впервые рассмотрен донотный период обучения аккордеониста. Большой резонанс вызвала вышедшая книга Н.Ризоля «Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне». «Искусство игры на баяне» Ф.Липса стала настольной книгой многих

поколений музыкантов. Труды Ю.Акимова «Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне», Б.Егорова «Общие основы постановки при обучении», В.Мотова «Развитие первоначальных навыков подбора по слуху», А.Дмитриева «Позиционная аппликатура на баяне», Л.Бендерского «Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах» стали явлением в музыкальной педагогике 70-х. Наряду с этим в арсенале методистов – народников активно используется фортепианная и скрипичная методика, труды по музыкальной психологии И.Браудо, Г.Нейгауза, А.Щапова, Л.Баренбойма, Н.Любомудровой, А.Николаева, Д.Кабалевского, Л.Мазеля, Г.Когана, Б.Теплова, Г.Цыпина, Л.Выготского, А.Готсдинера, О. Шульпякова, В.Медушевского.

Третий этап повлёк за собой изменения в конструкции инструмента. Появились баяны новой конструкции, обладающие большим диапазоном, «выборной» клавиатурой, богатой регистровкой: «Россия» и «Аппассионата» работы В.Колчина, «Юпитер» работы Ю.Волковича, «Рубин», «Октава», «Мелодия» мастера Н.Самоделкина, баяны работы Ф.Фиганова. В Туле работает Ю.Маторин – создатель баянов «Левша» и «Мир». На ленинградской фабрике «Красный партизан» создан готово-выборный аккордеон «Ленинград».

Тема № 2.

Работа над музыкальным произведением.

«Первая стадия работы над пьесой состоит в том, чтобы заставить себя делать определённые вещи; последняя в том, чтобы не мешать вещам делаться самим по себе», – Л.Маккинон. [9, с.55]

«Нотный текст нужно не только расшифровывать – его нужно толковать!», – Ф.Липс. [7, с.121]

Музыкальное мышление можно классифицировать на мышление композиторское, исполнительское и слушательское. Все виды мышления

абсолютно равноправны и творчески. Их синтез, симбиоз является основным критерием музыкальной деятельности. Исходя из этого работу над пьесой можно поделить на четыре этапа:

1. Ознакомление и разбор.
2. Полное освоение.
3. Концертное исполнение.
4. Художественная доработка произведения.

I этап («Я» – композитор)

Первый этап – начало мышления, принятие мыслительной задачи, создание исполнительской концепции произведения. Существует два способа запоминания музыкального текста: *произвольное* (осмысленное) и *непроизвольное* (механическое). Непроизвольное запоминание ведёт к непродуктивным занятиям. Также существуют два варианта исполнительской концепции: *конструктивный* (интеллектуальный) и *импровизационный* (эмоциональный). В случае преобладания первого варианта исполнение становится «сухим» и не интересным. Эмоциональный вариант делает игру сумбурной и мало понятной. Необходимо сочетание исполнительских решений, так называемый *эмоциональный интеллект* («горячее» сердце и «холодная» голова). Постигать работу умом особенно важно имея дело с крупной формой и полифонией. В любом случае нельзя приступать к игре на инструменте пока не сформируется осознанное восприятие нотного текста, пока мысленная картина игры не станет чёткой и понятной.

Разбор музыкального произведения начинается со знакомства с эпохой, стилем, творчеством композитора, характером, формой произведения, средствами музыкальной выразительности (мелодия, гармония, ритм). Важно понять музыкальную речь и то, по каким законам и правилам сделана музыка, в чём её похожесть и непохожесть на другие произведения. Следующий этап разбора это игра на «немой» клавиатуре,

без инструмента. В начале правой, потом левой, затем двумя руками. *Идеомоторная тренировка* позволяет экономить силы и время музыканта, снимает проблему технической и звуковой фальши, аппликатуры, активизирует мыслительную деятельность, побуждая играть с «головой». Как определённая метода впервые была озвучена в 30-х годах XX века в работах К.Лаймера и В.Гизекинга. Подобные исследования мы находим у современных авторов: Я.Зак, Г.Гинзбург, А.Александров, В.Галактионов, А.Дмитриев, В.Петрушин, Н.Степанов, Б.Потеряев. Профессор З.Алёшина, в своей статье «Об эффективности самостоятельных занятий баяниста», обращает особое внимание на проблему переложения произведений написанных для других инструментов. Автор нацеливает на переосмысление фактуры, поиск мест требующих переложения, внесение пометок в текст, пробы различных вариантов звучания. Здесь же идёт речь о самой распространённой ошибке первого этапа – наличие большого количества текстовой, интонационной, двигательной фальши и форсирование темпа, а так же о довольно «популярной» теории освоения пьесы «от клавиатуры» а не «от интонации».

Игровой этап. «Поумневшая» голова учит руки. На основе сформировавшихся зрительно-слухо-двигательных связей приступаем к освоению клавиатур инструмента. В начале правой, затем левой клавиатуры. Не задерживаемся на этой стадии. Соединяем двумя руками. В ходе занятий следуем принципу «повторение без повторения». Когда каждое новое проигрывание решает конкретную звуковую (двигательную) задачу. На этом этапе важно соотнести реальное звучание с мысленным видением (слышанием) нотного текста, сделать игру музыкально осмысленной и конструктивной. В этом основное отличие разбора от чтения нот с листа. В противном случае, на более поздних этапах, придётся многое исправлять. Однако это не просто, так как навык не имеет «заднего» хода.

Активация всех видов музыкальной памяти (слуховой, зрительной, интеллектуальной, двигательной) – один из важнейших задач этапа разбора музыкального произведения. В этом залог успешного концертного выступления.

II этап («Я» – исполнитель)

«Поумневшие» руки вновь учат голову, но на более высоком, качественном уровне. На данном этапе повышается роль самого исполнителя, его личностных качеств. Отличительной чертой его является нелинейность и многоплановость мышления. Появляется собственная гипотеза, исполнительский вариант. Причём не один. Можно позволить пьесе звучать спонтанно, самопроизвольно, естественно «взрослея». Возрастает роль рефлекса, достигается автоматизм движений (навык), они становятся мельче и расчётливее. Ускоряется темп, уточняются аппликатура, штрих, меховедение. Произведение заучивается наизусть. Происходит корректировка мышечно-суставных ощущений, игрового тонуса. Освоение исполнительских навыков происходит в процессе многократного повторения по принципу «повторение без повторения» поскольку само по себе повторение не даёт положительный результат, более того, пьеса начинает «заигрываться». Нужно научиться мыслить через технику вовлекая физические действия в интеллектуальный процесс с опорой на психомоторное единство. На этой стадии возможна игра по нотам с инструментом, по нотам и без инструмента, без нот и без инструмента с опорой на все виды музыкальной памяти. Можно пользоваться средствами аудио-видео записи.

Ошибки второго этапа:

- «натаскивание» ученика – когда конструктивное видение педагога не оставляет свободы ученику;
- игра «для себя» – когда ученическая концепция не находит выхода из собственных ощущений;

– игра наизусть, в конечном темпе – когда количественные показатели опережают качественные.

На данном этапе важно не замыкаться на освоении одного-двух произведений. Нужно «держаться» в руках несколько пьес меньшей сложности, работать с новой программой, инструктивным материалом.

III этап («Я» – слушатель)

На этом этапе пьеса заучивается наизусть, приобретает законченный вид. На смену исполнителю приходит «слушатель», его социальная и музыкальная составляющая. Становится актуальным место выступления, аудитория, акустика. В зависимости от этого подбираем репертуар, количественный и качественный состав произведений. За неделю-другую осуществляем малые обыгрывания. Пользуемся аудио, видео аппаратурой. Весьма полезен метод транспонирования, игра от другого звука (ряда), запись нот произведения по памяти (самодиктант). В процессе звучания полезно делать произвольные, осознанные «ошибки», паузы, остановки. «Включать» или «выключать» партии, голоса. Цель – не сбиться и продолжить игру. Нужно уметь вступать с любого места, знать пьесу по цифрам. Для ощущения формы, кульминаций, темпа и агогики возможно использование дирижёрского жеста. Оркестровое видение поможет обогатить звуковую палитру произведения, сделает игру ярче, колористичнее.

Ученик, вместе с педагогом, стремясь к концертному звучанию, делают всё, чтобы пьеса приобрела «законченный» вид. Вместе с тем, существует опасность «зацементировать» на одном, единственном варианте игры. А потому, нужны различные варианты исполнительской концепции. Например, одну и ту же пьесу играть песенно, танцевально, маршево, лирично или бодро, скорее или чуть медленнее. Это позволит быть готовым к возможным сценическим эксцессам, неожиданностям. Так же не стоит «засиживаться» на медленной игре, поскольку характер движений в

медленном и быстром темпах иной. Может случиться так, что играя медленно, придётся заново осваивать подвижные темпы. Но и нельзя «гонять» произведение. В любом случае важно помнить, что быстро играть – значит быстро слышать.

Перед выходом на сцену нужно разогреться. Для активных детей непосредственно перед выступлением, не долго, для более медлительных – заранее. Важен психологический настрой на то лучшее, что есть в игре, желание донести произведение до слушателя. Перед выходом на сцену нужно проверить состояние инструмента, ремней, регистров само игровое место, если необходимо, усадить ученика.

Перед игрой важно ощутить состояние пассивной свободы, расслабиться, наладить дыхание, услышать внутренним слухом первые такты произведения. Важно сосредоточиться на звучании инструмента и акустике помещения, быть одухотворённым и артистичным. Велика роль мышечно-суставных ощущений. В зависимости от фактуры произведения надо уметь пользоваться различными группами мышц, сбрасывать избыточную напряжённость, освобождать руки, дыхание, «отдыхать на лету». Для этого пригодятся паузы, переключения регистров, скачки, цезуры, остановки.

Бывает, что исполнитель накануне выступления не уверен в себе, нервничает, но на сцене берёт себя в «руки». А бывает и наоборот. Известно, что одарённый музыкант может, иногда, сыграть плохо. Не способный не сыграет блестяще. Даже иногда. Проблема эстрадного волнения решается по-разному, но одно можно сказать с уверенностью, волноваться нужно! Это естественный спутник вдохновения. Однако, лучше, если этот пик волнения придётся не на сцену, а за день, два до выступления.

IV этап

Этап художественной доработки произведения – это выявление ошибок в работе над пьесой, анализ успехов и неудач, постановка задач на качественно новом уровне. «Поумневшие» руки вновь учат голову. В интересах профессионального роста важно следовать принципу повторности и накапливаемости репертуара. Не шлифовать одно, два произведения по полгода, а развиваться всесторонне. С учётом динамики развития музыкальных и исполнительских способностей, качества сценической игры, возможна корректировка индивидуального плана учащегося.

Тема № 3.

Работа над пьесой (полифоническое произведение).

Полифония – вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодий.

Основные виды полифонии:

Контрастная полифония – основана на развитии двух и более самостоятельных мелодий, одна из которых – *тема*. Существует две разновидности контрастной полифонии:

– соединение двух мелодий, каждая из которых несёт в себе достаточно своеобразное художественное содержание.

– обогащение мелодической темы контрапунктом, который сам по себе не такой яркий, как мелодия, но в качестве элемента полифонического целого играет существенную роль.

Имитационная полифония – основана на последовательном проведении (имитации) в разных голосах одной и той же мелодической линии (темы).

Подголосочная полифония – вид многоголосного хорового, народного пения, где солирующий голос образует с другими голосами полифоническое звучание. В этих случаях многоголосие производит

впечатление не столько сочетания разных мелодий, сколько расслоения главной мелодии на варианты.

Хоральная полифония – инструментальное, вокальное, или вокально-инструментальное произведение, в котором канонизированное песнопение западнохристианской церкви получает многоголосное оформление. Общей тенденцией в эволюции хора является усиление самостоятельности контрапунктирующих хоралу голосов. Расслоение хора и сопровождения достигает уровня, при котором возникает «контрапункт форм» – несовпадение границ хора и сопровождения (жанр «мотета»).

Л.В.Бетховен, изучавший «Хорошо темперированный клавир» И.С.Баха, называл его своей «музыкальной библией». Р.Шуман писал, что Баховский ХТК является его лучшей грамматикой. Не случайно полифония и её разнообразные формы всегда были своеобразным мерилем значимости композиторского и исполнительского мастерства.

К освоению полифонического жанра, в его простейшем изложении (менуэт, ария, сарабанда, мотет, ричеркар и т.п.) следует приступать с первых лет обучения. Этому должна способствовать игра на «выборном» инструменте. Такой подход создаст необходимые предпосылки развития музыкальных и исполнительских способностей, кругозора учащегося. «Готовые» аккорды и гомофонно-гармонический склад следует осваивать позднее, так как они значительно тормозят развитие музыканта. Репертуар для начинающих должен базироваться на контрастной и подголосочной видах полифонического письма.

Конструкция нашего инструмента не совершенна. Единый источник подачи воздуха на правую и левую клавиатуры делает полифоническую горизонталь слабо выраженной. Отчасти эта проблема может быть решена активизацией слухового контроля, при помощи штриха (артикуляции), веса и тембра. Тембр правой и левой клавиатур баяна отличен. Оттого, важнейшим условием переложения полифонии является проведение

какого-либо голоса целиком на одной из клавиатур. Для удобства можно пожертвовать октавой и сыграть музыкальный отрезок выше, или ниже. Этот приём был весьма распространён в эпоху барокко. «Нехватка» пальцев – спутник органных переложений, хоральной музыки, может компенсироваться такими приёмами как «подмена» и «скольжение». Ощущение веса, «весовая игра» становятся особенно актуальны в конце исполнения для передачи пафоса произведения. Полифоническая музыка в отличие от музыки гомофонной имеет более текучий и непрерывный характер. Эта задача решается посредством меховедения в контексте жанрово-стилистической динамики («террасная», «тембральная», «смычковая»).

Работу над полифонией надо начинать со знакомства с музыкой, анализа нотного текста. Предметом такого анализа могут быть творчество композитора, художественно-стилистические особенности произведения, характер, форма, тональный план, средства музыкальной выразительности, а так же технические задачи. Это нужно для того, чтобы понять, что хотел сказать композитор, какую смысловую нагрузку несёт на себе произведение и как, какими техническими средствами это можно реализовать.

В фуге, по меньшей мере, два голоса; чаще всего встречаются трёх и четырехголосные фуги. Тема фуги, как правило, лаконичная, с четкими ритмикой и мелодическим рисунком. В экспозиции четырехголосной фуги первое проведение темы обычно одноголосное. Затем второй голос повторяет тему, преимущественно в тональности доминанты (т.н. ответ). Одновременно первый голос продолжает контрапунктировать теме, звучащей во втором голосе, это т.н. противосложение, которое затем используется в разработке. Далее третий голос вступает с темой (в основной тональности, на октаву выше или ниже первого голоса); четвертый голос излагает ответ в доминантовой тональности. Экспозиция

формообразованию. Отсюда значительная роль фразировки и меховедения. Следует видеть перспективу (кульминацию), не останавливаться на «мелочах», идти от общего – к частному.

Анализ противосложения – не менее важная задача исполнителя. Противосложение, как правило, представлено в другой клавиатуре, а потому важно добиться идентичности звучания, синхронности работы рук, штриха, туше. Освоив данные виды техники можно заняться непосредственно полифонией – игрой по голосам: поём тему, играем контрапункт, и наоборот. Делать это нужно в медленном темпе, двумя руками, сосредоточившись на пении. Учим небольшой отрезок из 8-16 тактов. Это объясняется тем, что лучше учить немного, но хорошо, чем много и приблизительно. Избегаем быстрых темпов и их спутников – текстовой, двигательной, интонационной фальши. Большое значение в полифонии имеет орнаментика и её прочтение.

Приступаем к анализу разработки. Разработка начинается эпизодом в несколько более простой фактуре. В принципе способ изложения разработки имеет много общего с экспозицией: тема проводится в разных голосах и разных тональностях. Для этого раздела характерно «столкновение интересов», конфликт. Важно понять суть этого конфликта и способы раскрытия материала. Здесь могут применяться различные композиторские техники: *инверсии, интермедии, ракоходы, ритурнели*. Тональный план разработки претерпевает изменения, усложняется гармонический язык, ритмическая составляющая. Исполнитель может тембрально разнообразить звучание, прибегнуть к регистрам. В хоральной, органной музыке это «орган», «челеста», в клавирной «гобой», «концертина».

В репризе тема возвращается в исходной тональности; в этом разделе наступает кульминация фуги. Перед завершением формы часто вводится т.н. органнй пункт (выдержанный звук) на доминанте, финальная

каденция приводит к тонике. В репризе (а иногда и ранее) появляется также *стретта* – уплотненное изложение темы в накладывающихся друг на друга голосах. Здесь возможны агогические отступления, импровизационная манера игры.

Для исполнения полифонической музыки очень характерна проблема памяти, а точнее забывания, остановки как вершины ошибочного действия. Затруднения с припоминанием, в основном, связаны с излишним волеустремлением что-либо припомнить, не забыть. Другими словами, ошибка появляется тогда, когда учащийся стремится её избежать, излишне старательно играя. Вторая причина – непродуктивные занятия. Третья – завышенная программа. Избежать остановки может помочь деление пьесы на цифры, самодиктант (запись нотного текста по памяти), транспонирование с другого ряда. В случае возникновения предосторожной ситуации надо усиленно подчёркивать метроритмический рисунок пьесы.

Как известно, у старинных авторов практически отсутствуют нотные указания. Это объясняется исполнительскими традициями того времени, строгим следовании тем или иным канонам. Но это не означает, что надо быть педантичным, «сухим» переводчиком произведения. Необходимы высокий интеллект, способности, творческий подход.

В освоении полифонического жанра важно соблюдать постепенность и поэтапность, по принципу «от простого – к сложному», начиная с контрастной или подголосочной, заканчивая имитационной или хоральной полифонией.

Инвенция – (лат. *inventio*, «изобретение»). Этот термин впервые был использован композитором 16 в. Клеманом Жанекеном. Позже термин применялся (как и термин «фантазия») к пьесам полифонического типа. В сочинениях Франческо Бонпорти он относится к сочинениям для скрипки и *basso continuo* (1712); в творчестве И.С.Баха название «Инвенции» носит известный клавирный цикл, состоящий из 15 двухголосных полифонических пьес. Вторая часть цикла, включающая 15

трехголосных пьес, носит авторское название «Синфонии», но сегодня их чаще называют "инвенциями".

Канон – (греч. *kanon*, «правило», «образец», «мерило»). Полифоническая пьеса, основанная на точной имитации: голоса вступают поочередно с той же темой. В ранних образцах жанра словом *canon* обозначалась ремарка в нотах, указывавшая на способ исполнения канона. Канонические приемы впервые получили развитие в формах 14 в. – рота (итал. *gota*, «колесо») и качча (итал. *saccia*, «охота»). Если мелодическая линия может вернуться к началу и снова повторяться, образуется т.н. бесконечный, круговой канон (рота, рондола, раунд). Каноны весьма типичны для музыки *ars nova* в 14 в. и для искусства эпохи Возрождения: например, т.н. ракоход – канон в противодвижении, где мелодия сочетается с ее имитацией, исполняемой от конца к началу. Известный пример такого канона – шансон Гийома де Машо «Мой конец есть мое начало, и мое начало есть мой конец».

Прелюдия – (франц. *prelude*; от лат. *praeludere*, «играть прежде»). Инструментальное произведение, служащее вступлением к последующей музыке. В 15 и 16 вв. прелюдиями иногда именовались небольшие пьесы для лютни (Франческо Спиначчино) или для клавира (Уильям Берд, Джон Булл) в аккордовой фактуре. Начиная с 17 в. прелюдия образует цикл с фугой, как, например, в Хорошо темперированном клавире Баха, либо открывает собой сюиту (Английские сюиты Баха), либо же служит вступлением к пению хора (хоральные прелюдии). В 19 в. прелюдией может называться и оперная увертюра, особенно написанная в свободной форме. Тогда же название «прелюдия» как обозначение самостоятельного жанра появляется в фортепианной литературе (Шопен, Рахманинов, Скрябин), а также и в оркестровой (симфоническая прелюдия Дебюсси, Послеполуденный отдых фавна).

Токката – (итал. *toccata*). С конца 16 в. это название относится к сочинениям для клавишных инструментов, написанным в свободной импровизационной манере. Слово *toccata* означает «прикосновение», «удар», в данном случае короткий удар по клавишам, в отличие от *sonata*, т.е. протяжного «звучания» струнных или духовых инструментов. Кроме того, происхождение термина «токката» указывает на еще более раннюю эпоху, когда этим словом именовался ритм, отбиваемый военным барабаном, либо фанфары медных духовых (например, токката из оперы Орфей Монтеверди). Токкаты для клавишных в 16 в. (Андреа и Джованни Габриели, Луцзаско Луцзаччи) использовали типично клавирную технику и превратились в виртуозные произведения,

где импровизационные пассажи чередовались с торжественными хоральными звучаниями. В некоторых токкатах (особенно у Клаудио Перуло и Дж.Фрескобальди) встречаются полифонические разделы. Токката использовалась и как вступление к ричеркару или фуге. Токкаты нового времени (Шуман, Дебюсси, Равель, Прокофьев) представляют собой фортепианные пьесы, в жанровом отношении близкие к концертному этюду.

Фуга – (лат. *fuga*, «бегство», «быстрое течение»), контрапунктическая (полифоническая) форма музыкальной композиции, основанная на развитии одной темы, которая проводится попеременно в разных голосах (вокальных или инструментальных). Фуга выросла из канона, а также из таких жанров органной музыки 16 в., как ричеркар и канцона, с той разницей, что в ричеркаре и канцоне могли развиваться не одна, а несколько тем.

Тема № 4.

Работа над пьесой (крупная форма)

«Форма в искусстве активна, относительно самостоятельна и оказывает обратное влияние на содержание», – Г.Цыпин. [18, с.31]

Всестороннее развитие – есть основной фактор профессионального роста, ибо действительность такова, что сегодня баян, опережает баянистов и именно классический репертуар (крупная форма) является основным камнем преткновения. Нельзя недооценивать жанр крупной формы в формировании музыкального мышления, кругозора, памяти исполнителя. В противном случае ситуация может напоминать ту с которой столкнулся Ч.Дарвин при высадке на остров Фиджи. Туземцы были поражены видом вёсельных шлюпок европейцев. Больших кораблей они как бы ни замечали. Объяснялось это просто: они никогда их не видели, а посему смотрели на них как на пустое место. Определённый интерес, в контексте исторического развития, представляет тот факт, что оркестр гармоник Н.Белобородова ещё в 80 годах XIX столетия включал в свою программу, наряду с народным и оригинальным репертуаром и классические произведения. Сегодня академический жанр, жанр крупной

(оригинальной) формы претерпел значительные изменения. Зародившись в творчестве Владислава Золотарёва, он перерос в целое направление. Такое увлечение объясняется возросшим статусом инструмента, исполнительским уровнем.

Методика работы над сонатой (сюитой) сродни работе над пьесой, но есть и отличия.

1. Принцип контраста представлен более ярко и требует от ученика точных звуковых характеристик, широкой палитры красок, динамики. Это, в свою очередь, активизирует тембральный слух, развивает навык регистровки, формообразующей динамики. Принцип контраста должен исходить из логики построения, а не быть самоцелью.
2. Мышечный тонус нуждается в постоянной коррекции, смене ощущений, темпо-динамических перспектив, отдыхе.
3. Классический репертуар предъявляет особые требования к стилистической грамотности, пальцевой активности (беглости и артикуляции).

«Память зависит от восприятия», – Г.Коган. [5, с.164]

Для жанра крупной формы, как и для полифонии характерна проблема памяти, забывания. Причина в том, что содержание воспринимается человеческим мозгом раньше, чем форма, ибо эмоциональная сторона произведения доступнее его конструкции, особенно в современной музыке, в силу её «непонятности». В связи с этим возрастает значимость доигрового и игрового этапов разбора музыкального произведения. Предметом такого подхода могут быть сам нотный текст, средства музыкальной выразительности, форма произведения (тональный план), исполнительские задачи (игровой тонус, штрихи, аппликатура, меховедение и т.п.). Речь идёт о *чувственном интеллекте*, «холодной» голове и «горячем» сердце. Забывчивость обратно пропорциональна

степени значимости, то есть в первую очередь забывается всё малосущественное. Таким образом, не количество, но качество определяет степень работы над пьесой. Процесс заучивания наизусть может затянуться на неопределённо долгое время при отсутствии навыка чтения нот с листа. В этом случае появляется фальшь, а наиболее тяжело «идёт» разучивание середины произведения.

Говоря о жанре крупной формы нельзя не остановиться на творчестве клавесинистов. Клавир – группа старинных инструментов, во главе с клавикордом и клавесином, снабжённых клавишным механизмом (клавиатурой). Клавирные сочинения разных школ имеют ряд отличий. Итальянская школа во главе с Д.Скарлатти (1685-1757) более вокальна и скрипична. Именно в Италии XVI в. сформировались такие жанры как «соната» и «концерт». Старосонатная форма и фактура произведений изменчива и не постоянна, а потому, импровизационная манера игры, эмоциональность характерны для этого стиля. Здесь уместны различные тембры, регистры, террасообразная динамика, эффект «эха». Динамическая палитра того времени была не столь разнообразна как сейчас. А потому важно избегать как крикливой, так и невнятной игры. Это достигается активным, наполненным меховедением с опорой на микродинамику и интонацию.

Французская клавирная школа во многом отлична от итальянской. От балета она взяла танцевальную канву, а от оперы – картины и образы. Как говорил Г.Коган, музыканты того времени желали «вставить в уши глаза». В этих произведениях представлен целый зоопарк: кукушки, курицы, павлины, лошади, коровы и даже свиньи. Особое значение во французской музыке придаётся лейтмотиву и мелизмам. Франсуа Куперен (1688-1733) – один из наиболее значительных представителей известной французской династии Куперенов, насчитывавшей несколько поколений музыкантов. Его творчество имеет утончённое, рафинированное, портретно-сюжетное

начало. «Бабочки», «Жнецы», «Верность», «Ветряные мельницы» и др. Стиль этих сочинений отличается лёгкостью, изяществом и выразительностью. Ему не свойственно живость и бравурность. Он берёт тонкой ритмической организацией, агогикой, штриховой палитрой.

Немецкая клавирная школа, во главе с И.С.Бахом (1685-1750), больше тяготеет к клавикорду, нежели чем к клавесину. Её программность зависит от ораториально-кантатного творчества. Она не столь виртуозна и пикантна как итальянская и французская музыка, но очень образна и монументальна. В ней проявляется отчётливость (артикуляция), плотная фактура (гармоническая вертикаль), ощущение формы произведения.

Регистры в клавирной музыке очень близки регистрам баяна, аккордеона и тяготеют к прямой деке. Это «концертина» и «гобой». Хотя возможны и иные сочетания – «челеста» и «кларнет». Регистровка произведения не должна быть самоцелью. Нужно следовать логике изложения материала, выделяя главное и второстепенное.

В ранней клавирной музыке выбор темпа предоставлялся самому исполнителю как интерпретатору-импровизатору. Темпы не должны быть как медленными, так и чересчур быстрыми. Важнее агогика и интонация, играть не только «в такт», но и «с хорошим дыханием». Возможные замедления темпа должны компенсироваться ускорением (взял – отдай).

К жанру крупной формы целесообразно приступать уже в младших классах музыкальной школы. Циклические произведения (сюиты) вызывают неподдельный интерес учащихся. Яркая образность, знакомые сказочные герои, «выборная» клавиатура делают этот процесс увлекательным и полезным. Знакомство с сонатным аллегро (формы музыкального произведения, основанной на противопоставлении и развитии двух тем) можно отложить на более поздний период.

Соната – (итал. sonata; от sonare, «звучать»). В точном значении термина – многочастное сочинение для фортепиано либо струнного или духового инструмента с

фортепиано. Сонатная форма – основополагающая структура, весьма часто применяемая в первых (а также и в иных) частях сольных инструментальных сонат, произведений для инструментальных ансамблей, симфоний, концертов. Смысл сонатной формы в том, что первое появление тем (экспозиция) сменяется их развитием (разработка) и затем возвращением (реприза).

Экспозиция – начальный раздел формы (не считая вступления, если оно есть). Экспозиция состоит из главной партии в главной тональности, связующей партии (в которой происходит модуляция), побочной партии в новой тональности и с новым образным наполнением, и заключительной партии, которая завершает экспозицию. Партиями называются различные участки экспозиции, обособленные гармонически. Так, главная партия выдержана в главной тональности, связующая представляет собой неустойчивый ход, побочная партия выдержана в новой тональности. Нужно заметить, что партии не тождественны темам. Партии – это участки формы, и в них могут находиться по несколько тем.

Разработка – второй большой раздел формы. В ней происходит развитие тем в условиях тональной и гармонической неустойчивости. В процессе развития возможно видоизменение тем, вплоть до их переосмысления. Постоянная неустойчивость – главное свойство разработки. Неустойчивость выражается в гармоническом строении (постоянные модуляции), в метрике (отсутствие квадратности) и в тематизме (темы существуют не в полном виде, а в виде вычлененных мотивов). В зрелой сонатной форме разработка – центральный и важнейший раздел формы, обычно она весьма протяжённа и по размерам не уступает экспозиции. Кроме этого, ближе к концу разработки (примерно в точке золотого сечения всей формы) обычно располагается генеральная кульминация (момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении). Как и другие развивающие разделы формы, разработка имеет три этапа – вступительный (пребывание в тональности), собственно развивающий (модуляции в разные тональности) и та или иная подготовка тональности репризы.

Реприза – третий крупный раздел формы. В целом она повторяет экспозицию, но обязательным является перенос побочной партии в главную (или одноимённую ей) тональность, гораздо реже в другую тональность. При этом побочная партия в репризе никогда не звучит в той же тональности, в какой она звучала в экспозиции. Это уничтожило бы «идею» сонатной формы, так как в таком случае развитие не имело бы

результата. Реприза снимает или ослабляет конфликт и завершает форму. Это достигается путём её тонального объединения: реприза начинается и заканчивается в основной тональности, хотя побочная партия и может проводиться не в главной тональности. Благодаря этому, реприза обычно менее динамична, чем все другие разделы (хотя возможны исключения).

Сюита – (франц. *suíte*, «последовательность»). Музыкальная композиция, чаще всего инструментальная, состоит из нескольких лаконичных и контрастирующих между собой пьес. Первоначально термин относился к циклу стилизованных танцев; позже стал обозначать также собрание фрагментов из оперы, балета или произведения другого масштабного жанра и даже собрание самостоятельных пьес, часто имеющих программную основу. Предшественником сюиты можно считать распространенное в конце эпохи Ренессанса парное сочетание танцев – медленного, важного (павана) и более оживленного (гальярда). Позже такой цикл стал четырёх частным. Немецкий композитор Иоганн Якоб Фробергер (1616-1667) создал модель инструментальной танцевальной сюиты: аллеманда в умеренном темпе и двудольном размере – изысканная куранта – жига – размеренная сарабанда.

Рондо – (франц. *rondeau*; от *rond*, «круг»). Одна из старейших вокальных и танцевальных форм. Типичное рондо 13 в. было гомофонным произведением: труверы Северной Франции окружали каждую строфу своих песен повторяющимся рефреном. У таких композиторов, как Гийом де Машо, Жиль Беншуа и Гийом Дюфаи, рондо-виреле стали полифоническими. В испанских кантигах 13 в. – песнопениях, посвященных Деве Марии использовались аналогичные структуры, и они же имели место в итальянской баллате 14 в. и испанских виллансико 16 в. В 17 в. рондо выступало как часть инструментальной сюиты танцев (Ф.Куперен, Ж.Шамбоньер, Ж.Ф.Рамо): повторяющиеся проведения рефрена отделяли друг от друга разнообразные эпизоды. Основной тип рондо: А-В-А-С-А. К концу 18 в. рондообразные формы усложнились (А-В-А-С-А-В-А) и приблизились к вариационным (А-В-А1-В-А2-С-А3...) или даже (в результате сквозного развития основных тем) к сонатным.

Тема № 5.

Работа над звуком. «Слуховой» и «двигательный» методы обучения.

«О чём же «сигналят» нотные знаки? О звуках? Да, но не только... Ведь сами звуки – тоже сигналы, сигналы переживаний», – Г.Коган. [5, с.35]

Овладение звуком в процессе освоения инструмента есть первая и важнейшая задача, ибо звук есть материя музыки. Звук как физическое явление не несёт в себе какой-либо информации. Он становится музыкальным в восприятии человека, слушателя, его опыта, музыкальной эрудиции. Понятие «культура звука» присуще всей современной исполнительской школе. Требование к осмысленному, интонационно окрашенному исполнению – норма дня. Основная нагрузка при этом ложится на слух исполнителя и его ощущения. Это в свою очередь делает руку компонентом слуха. В работе К.Мартинсен «Индивидуальная фортепианная техника» в качестве основы рациональных движений утверждается чёткость и ясность слуховых представлений. Автор утверждает, что интонация «живёт» между звуками, и вне интонации нет и музыки, а потому работа над звуком – есть работа над интонацией. Б.Асафьев еще в начале прошлого века снял различие между голосом и инструментами со стабильным, темперированным строем. К.Игумнов считал интонацию главным средством музыкального выражения, основой в изучении музыкального произведения. Теория «телесной интонации» В.Медушевского говорит о мышечно-рефлекторном отклике на звуковые колебания.

Основными средствами интонирования являются мелодия, динамика, штрих (артикуляция), темп, агогика и тембр, пауза. Учитывая то, что интонирование – понятие комплексное, его следует рассматривать через анализ этих элементов.

Мелодия

Мелодия – основное средство музыкальной выразительности. Это не просто сумма звуков, но цельная содержательная мысль, где носитель

мысли интонация. «Вокальная» природа баяна должна ориентировать исполнителя на певческую, интонационно окрашенную манеру игры. Иное дело, когда мелодия излагается в маршевом, или танцевальном ритме. Меняется туше, штрих и ощущение веса (чем быстрее, тем легче), но и здесь в основе остаётся интонирование. При исполнении мелодии нужно учитывать голосовую тесситуру, соотносить ощущение «мышечного осязания», интервалики с меховедением, звучанием инструмента. В этих целях важно приучить ребёнка к пению за инструментом.

Динамика, артикуляция.

Необходимо с первых же уроков отличать громкую игру от игры выразительной, уметь пользоваться естественной динамикой, то есть той которой человек разговаривает. Форсирование звучности (переоценка звука), как и исчезание до точки ответа (недооценка) – признак дефицита интонации. В связи с этим становится очень важным такое понятие как «микродинамика» – умение насытить выразительным звучанием звук или созвучие. Вопрос взаимодействия меха и пальцев – есть вопрос произношения, артикуляции. Артикуляция является одним из важнейших интонационных элементов. Поиск рационального движения, движения в контексте музыкального образа, должен стать привычным видом деятельности на уроке, а мехо-пальцевая артикуляция основным, базовым приёмом звукоизвлечения.

Агогика.

Музыка – искусство временное. В произведениях моторного характера метроритмическое начало, гармонно-фольклорные традиции и акцентно-ритмический пульс являются главными. В произведениях кантиленой природы метроритмическая организация будет иной. Соотношение темпа и интонации будет отражаться в агогике, небольшом изменении темпа. Всё будет связано непосредственно с человеческим дыханием, его запасом и интенсивностью. Присущий агогике термин *rubato* не следует понимать

буквально и делать с темпом всё, что не заблагорассудится. Надо помнить «золотое» правило «взял – отдай».

Тембр.

Многотембровая природа баяна позволяет находить дополнительные краски для передачи интонационных задач, поскольку одна и та же мысль воплощённая разными звуковыми красками приобретает различный смысл. Пьеса И.С.Баха исполненная, к примеру, на дутаре или танбуре будет обладать ярко выраженным восточным колоритом. В исполнительской практике баяниста-аккордеониста существует некая «приверженность» репертуара тому или иному тембру. Так клавирная музыка исполняется на «челесте», полифоническая на «органе», оркестровая на «тутти». Это «темброинтонация» – колористическая и формообразующая природа звука, напрямую влияющая на драматургию произведения, а потому пользоваться ею надо разумно и осторожно.

Музыка – есть чередование звука и тишины. Говоря о звуке, нельзя не сказать о тишине. *Пауза* – важное выразительное и формообразующее средство. Для того чтобы пауза стала «звучащей» необходимо соблюдение следующих условий:

- создание динамического и метрического тяготения в движении к паузе;
- пауза не должна сопровождаться остановкой меха;
- сохранение после паузы предыдущего динамического уровня звучания.

«Слуховой» и «двигательный» методы обучения

Из всего многообразия существующих ныне методик условно можно выделить два основных направления: «*слуховой*» и «*двигательный*» методы освоения музыкальных исполнительских движений.

«Слуховой» метод исходит из приоритета музыкально-слухового образа над конкретным движением. В основе этого метода лежат зрительно-слухо-двигательные связи. Его схема: зрение – слух – движение – звучание. Схема «двигательного» метода иная: зрение – движение –

звучание – слух. В основе этого метода лежат «зрительно-двигательные» связи. Он основывается на автоматизации игровых движений в результате многократных повторений. В этом случае слух пассивен. А потому, образно выражаясь, исполнитель узнаёт о какой-либо фальши, уже свершив её как тот слепой узнаёт о фонарном столбе посадив себе шишку. В данном случае речь идёт о непроизвольном запоминании и механическом копировании чужой модели исполнения по принципу: «повторение – мать учения». Г.Коган говорил в таких случаях о неуступчивой звуковой цели.

С одной стороны недооценка значения работы над развитием двигательных навыков приводит к нерациональным движениям, излишнему расходованию мышечной энергии, перенапряжению. С другой, умаление роли слухового анализа мешает объективному восприятию своей игры. Современная методика предполагает взаимосвязь слуховых и двигательных действий исполнителя, слухо-двигательную основу исполнительской техники.

Практические пути развития слухо-двигательных связей:

- развитие музыкальных способностей, слушание музыки, обучение инструменту с позиции музыки;
- развитие тактильных и иных ощущений, каждодневный «поиск» звука и интонации;
- систематические занятия, концертно-исполнительская практика.

Интересно то, что у профессиональных музыкантов «субъективный образ» опережает реальное звучание на 200 – 400 м/с. Следовательно, к моменту реального звучания этот образ может быть уже скорректирован, уточнён и «перепроверен». У музыкально неразвитых людей субъективный образ возникает не с опережением, а с опозданием.

Тема № 6.

Штрихи, артикуляция и виды туше.

«Рука извлекает звук из кончиков пальцев... Пальцы должны произносить ноты, как губы произносят слоги», – М. Лонг. [8, с.11]

«Культура звука зависит от первого прикосновения к клавише», – Т.Юдовина-Гальперина. [20, с.102]

Известно, что способности детей «лежат» на кончиках пальцев. Представительство пальцев в головном мозгу занимает то же место, что и речевые центры. Отсюда справедливо утверждение, что игровой аппарат – это речевой аппарат. Органист, педагог И.Браудо в своей работе «Артикуляция» указывает на равнозначность выражений – средства артикуляции и средства произношения.

Таким образом, штрих, артикуляция и туше – это компоненты музыкальной речи.

«Штрих (нем. Das Schtrich «черта») – это характерные формы звуков, возникающие в результате определённой артикуляции в зависимости от интонационно-смыслового содержания произведения», – Ф.Липс. [7, с.36]

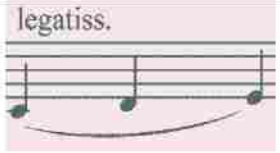
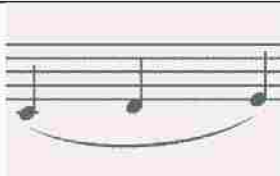




«Штрих – это характерная деталь артикуляции, конкретизирующая её меру. Это мера артикуляции, мера остроты или мягкости произносимого. Штрих это не приём или движение, это характер сопряжённых тонов», – М.Имханицкий. [4, с.28]


Выбор штриха зависит от характера произведения, слухового контроля, тактильных и иных ощущений. Только такое взаимодействие позволит решить звуковую задачу, найти рациональное движение. Восприятие штриха как категории (связно, не связно, отрывисто) превращает музыку в «математику» надолго отбивая у детей умение и желание играть «не интересные» гаммы. Избежать этого позволит жанровая природа штриха, «Три кита» в музыке (определение

Д.Кабалевского); где «легато» это *песня*, «нон легато» *марш*, «стаккато» *танец*. Играть «легато» можно певуче, выразительно, протяжно, весомо. «Нон легато» крепко, твёрдо, упруго, маршево. «Стаккато» легко, игриво, задорно, танцевально.

Очередность освоения штрихов в музыкальной школе: non legato – legato – staccato. Для более полного знакомства с категориями штрихов, и их классификацией, целесообразно обратиться к данной таблице.

ТАБЛИЦА ШТРИХОВ

Категория штриха	Название	Характеристика звука	Туше	Запись
Связно (песня)	<i>Legatissimo</i>	Очень связно, весомо, певуче, выразительно.	Нажим, мягкая атака, вес плеча (предплечья), ощущение дна клавиатуры.	legatiss. 
	<i>Legato</i>	Связно, певуче, выразительно.	Нажим, мягкая атака, вес предплечья (кисти), ощущение пружины.	
	<i>Portato</i>	Связно, утверждающе, подчёркнуто.	Толчок, твёрдая атака, вес кисти, ощущение дна клавиатуры.	portato 
	<i>Legato-leggiero</i>	Связно, легко, полётно.	Удар-отскок, острая атака, ощущение пружины, вес пальцев.	leggiero 
Раздельно (марш)	<i>Temuto</i>	Выдержано, выразительно, расширяя.	Нажим-толчок, мягко-твёрдо, ощущение дна, вес предплечья.	
	<i>Detache</i>	Выдержано, выразительно.	Толчок, твёрдая атака, дно клавиатуры, вес предплечья.	detashe 

	<i>Non legato</i>	Раздельно, укорочено, утверждающе.	Толчок, твёрдо-мягко, ощущение дна клавиатуры, вес кисти.	
	<i>Markato</i>	Раздельно, укорочено, акцентировано.	Удар-рывок меха, острая атака, ощущение дна клавиатуры, вес кисти (пальцев).	
Отрывисто (танец)	<i>Staccato</i>	Коротко, игриво, легко.	Удар-отскок, остро-мягко, ощущение пружины, вес пальцев (кисти).	
	<i>Staccatissimo</i>	Очень коротко, легко, колко.	Удар-отскок, острая атака (до «точки ответа»), ощущение пружины, вес пальцев.	staccatiss. 
	<i>Martele</i>	Коротко, остро.	Удар-рывок меха, острая атака, ощущение пружины, вес пальцев (кисти).	

«*Артикуляция – это особая форма бытия интонации, ... как продукта мышления*», – В.Максимов. [10, с.217]

«*Артикуляция – это характер произношения синтаксических элементов музыки, определяемый связностью-раздельностью и ударностью-безударностью сопряжённых между собой звуков*», – М.Имханицкий. [4, с.6]

Виды артикуляции:

- клапанная;
- меховая;
- мехо-клапанная (клапанно-пневматическая).

Все двигательные навыки баяниста-аккордеониста можно поделить на две сферы: сфера пальцев и сфера меха. Сфера пальцев – распределение музыкальной ткани во времени, временные соотношения длительностей, мотивов, фраз вплоть до частей произведения в целом – это *синтаксис*,

структура музыки. Сфера меха – наполнение метроритмической схемы живым пульсом, дыханием. Это динамическое, эмоциональное насыщение – *фонема* музыки. При меховой артикуляции игра приобретает излишнюю выразительность, становится сумбурной и мало понятной. В случае преобладания клапанной (пальцевой) артикуляции исполнение будет «сухим» и не интересным. Важно чередовать и комбинировать оба вида с опорой на «мехо-клапанную» артикуляцию. Отличие артикуляции от штриха заключено в логике музыкального интонирования. Если артикуляция – это уровень музыкального синтаксиса (структуры музыкальной мысли), то штрих – его фонема (произношение).

Туше (Touchier фр. трогать, касаться, ощупывать, осязать) – это ощущение звука между пальцем и клавишей, характер прикосновения, момент «срастания» пальцев с клавиатурой (выражение С.Рахманинова). В отличие от фортепиано звукоизвлечение на баяне обусловлено взаимодействием меха и пальцев. А потому и понятие «туше» не ограничивается только клавишей. Это ещё сам инструмент, ремень и крышка левого полукорпуса.

Основные виды туше:

- нажим-отпускание (мягкая атака и снятие);
- удар-отскок (острая атака);
- толчок-снятие (твёрдая атака);
- скольжение-срыв (комбинированная атака).

Следует отметить, что палитра прикосновений к звуку (туше) бесконечна. Слепое копирование туше вне связи с ощущениями и слуховым контролем (механическая игра) ведёт к упрощённому пониманию специфики работы над звуком.

Упражнение

«Чуткие пальчики»

Для упражнения понадобится картон для двух комплектов карточек по 10 в каждом. Поверхность карточек должна быть совершенно разной. Мех, вата, шёлк, наждачная бумага, спички, канцелярские кнопки, куски резины, плавленый воск, битые ёлочные игрушки.. Всё – в двух экземплярах.

Задание: выложить карточки в ряд (начиная с двух-трёх) и запомнить их расположение. Перемешать и попросить ученика расставить их в том же порядке. Учитель вторым комплектом дублирует первый.

Вариант 1.

То же но с закрытыми глазами, выкладывая карточки по собственным ощущениям, запоминая их тактильной памятью, осязанием.

Вариант 2.

Ребёнок глядя на карточку ассоциирует её с событием в своей жизни, образом или явлением природы, настроением.

Данное упражнение имеет целью научить ребёнка слушать и слышать свои руки, уметь передать в движении, прикосновении характер музыки.

Умения и навыки

По окончании 3 семестра учащийся должен:

- понимать цели и задачи курса методики, знать основные этапы её развития;
- овладеть методикой работы над пьесой (полифония, крупная форма);
- повысить исполнительскую культуру посредством работы над звуком;
- знать артикуляционные приёмы, штрихи и виды туше;
- изучить перечень обязательной методической литературы.

II курс, 4 семестр

Тема № 1.

Работа с начинающими.

«Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте – будь то ребёнок, отрок или взрослый – должен уже духовно овладеть какой-то музыкой: так сказать, хранить её в своём уме, носить в своей душе и слышать своим слухом», – Г.Нейгауз. [11, с.11]

«Грубейшая ошибка педагогов – стремление посадить ребёнка за инструмент раньше, чем у него в результате подготовительных занятий начали формироваться слуховые и зрительные навыки»,

– Т.Юдовина-Гальперина. [20, с.139]

Трудность начального обучения на баяне заключается в том, что ученику помимо веса инструмента, его габаритов, отсутствия зрительного контроля приходится направлять своё внимание на очень многое: читать ноты, ориентироваться на клавиатурах, вести мех, извлекать звуки. При попытках выполнить новое, незнакомое движение в работу включаются все мышцы. Ученик делает лишние, нерациональные движения и зажимается. В этом случае необходимо посредством ощущений откорректировать, поправить игровой тонус. Вначале на эмоциональной основе при помощи педагога, позже опираясь на сознание ученика. Этому будет способствовать «донотный», «доигровой» период обучения. Приступать к планомерному обучению игре на инструменте следует не раньше, чем заложены основы внутреннего слуха и мышечной культуры.

Работу с начинающими можно поделить на два периода: *доигровой* и *игровой*. В свою очередь доигровой период делится на два этапа:

1 этап – формирование музыкальных способностей, слухового контроля.

2 этап – формирование игрового тонуса, навыков посадки и постановки.

Игровой период, также можно поделить на два этапа:

1 этап – освоение меховедения, клавиатур инструмента;

2 этап – игра по слуху, игра по нотам.

Продолжительность каждого из этих периодов определяется индивидуальностью ученика, его музыкальностью. Как правило, это первое полугодие.

Доигровой период

1 этап (формирование музыкальных способностей, слухового контроля).

Форма занятий:

- слушание музыки и её анализ;
- пение;
- развитие ритмического чувства;
- развитие музыкальной памяти.

В педагогической практике эти этапы часто недооцениваются или просто отсутствуют. Всё начинается с игры и нотной грамоты. Поначалу это упрощает задачу, но в последствие приводит к многочисленным проблемам.

Слушание музыки на уроке специальности и её анализ – необходимый атрибут урока, особенно в работе с начинающими. Данный вид деятельности приобщает ребёнка к музыке, инструменту, развивает его способности, создаёт необходимую атмосферу на уроке. Пение под музыку поначалу вызывает положительные эмоции – в последствие делает игру осмысленной и выразительной. Знакомство с ритмом формирует ритмическое чувство – временную природу музыки. Всё это развивает музыкальную память.

Для начинающих двигательная активность имеет неосознанное начало. Микродвижения связок во время слушания музыки дыхание, пульс, мышечный тонус, резонанс биотоков мозга вплоть до изменения химического состава крови, гормональной регуляции – всё это проявление произвольного, бессознательного. В связи с этим важно научить ученика осознанному отношению к игре.

Этому будет способствовать второй этап доигрового периода (формирование игрового тонуса, навыков посадки и постановки). К сожалению, понятию «двигательная культура» уделяется серьёзное внимание только тогда, когда возникают проблемы с моторикой. Причина тому – отсутствие собственных критериев (ощущений) правильности игровых движений. Не подготовить ученика к этим движениям – значит обречь его на длительный, порой мучительный поиск.

Форма занятий второго этапа:

- упражнения на крупные группы мышц;
- упражнения на мелкие группы мышц;
- упражнения на координацию и осязание;
- упражнения для посадки и постановки.

Современная педагогика рассматривает упражнение как важное средство технического развития. Цель этих игр, а ученик пришёл к педагогу «из игры» – сформировать слухомышечные связи, ощущение игрового тонуса (тактильных ощущений), координации и устойчивости инструмента.

Работу по организации игрового аппарата начинаем с крупных мышц.

Упражнение на крупные мышцы

«Пароход»

(выполняется сидя на стуле)

Ванна – море. – Описываем руками вокруг себя большую окружность.

Я – пароход. – Руками изобразить нос корабля.

Полный назад! – Откинуться корпусом назад.

Полный вперёд! – Подать туловище вперёд.

Право руля! Лево руля! – Наклоны вправо, влево.

Мчусь я по морю, ногами бурля. – Ногами имитируем работу винта.

Я бы доплыть до Австралии мог,

Но у Петровых протёк потолок.

«Потолок»

Вставая на «цыпочки» поднимаем руки вверх, тянемся и «достаём» потолок. Ощущаем состояние мышечного напряжения. Далее выдыхаем и бросаем руки, корпус вниз. Полное расслабление.

Цель: ощутить состояние напряжения и расслабления мышц.

«Верёвочка»

Сидя на стуле, поднять руки вверх и безвольно уронить их на колени.

Цель: ощутить «выключенные» суставы рук, пассивную свободу.

Упражнение на мелкие группы мышц

«Ёжик»

Кисти рук лежат на столе. Развернутые веером пальцы стучат по столу (голодный ёжик). Пальцы собраны – сытый ёжик.

Цель: ощутить твёрдую и мягкую ладошку.

«Мальчик-с-пальчик»

Пальцы одной руки покачивают пальцы другой, сгибая к ладони.

Мальчик-с-пальчик (мизинец),

Где ты был?

С этим братцем (безымянный) в лес ходил,

С этим братцем (средний) щи варил,

С этим братцем (указательный) кашу ел,

С этим братцем (большой) песни пел.

Выполняется как индивидуально, так и в паре с другим ребёнком.

«Семья»

Этот пальчик дедушка,

Этот пальчик бабушка,

Этот пальчик папочка,

Этот пальчик мамочка,

Этот пальчик я,

Вот и вся моя семья.

Упражнения на координацию

«Солдатики»

Пальцы рук поочередно сгибаются и разгибаются. Правая рука – мизинец, левая – большой и т.д., увеличивая темп.

«Жернова»

Круговые движения рук перед собой. Правая рука рисует круг сверху-вниз, левая, одновременно, снизу-вверх.

«Зеркальце»

Левая рука описывает круги вдоль живота, правая выполняет любые движения (причесывает волосы, трогает ухо, нос и т.д.).

Упражнение на осязание

«Волшебный мешочек»

Задача: поиск на ощупь различных предметов внутри мешочка из ткани. Это: бусинки маленькие и большие, гладкие и ребристые, кусочки различной ткани, фигурки из киндер-сюрпризов и прочие мелкие предметы.

Три варианта действий:

1. Ребёнок находит предмет и даёт его детальное описание.
2. Ребёнок по заданию учителя находит тот или иной предмет.
3. Ребёнок по памяти называет те предметы, которые нашёл.

Цель: «поиск» звука на кончиках пальцев, туше.

Все упражнения выполняются под музыку. Во время игры возможна корректировка правил. Через игру педагог наблюдает и изучает ребёнка, налаживает психологический контакт, формирует различные исполнительские навыки.

Игровой период

1 этап (освоение меховедения, клавиатур инструмента).

После того как ребёнок получил первый опыт общения с музыкой, уяснил понятия мышечной свободы и игрового тонуса, навыка посадки и

постановки можно приступать к знакомству с инструментом: конструкцией, механикой, принципом звукоизвлечения (см. темы «Освоение навыков посадки и постановки», «Освоение меховедения и клавиатур инструмента»).

2 этап (игра по слуху, игра по нотам).

Сознание – есть оперирование знанием, способность к направленной передаче информации от одного лица к другому в виде абстрактных символов (нот). Второй признак музыкального сознания – рефлексивный: осознание своей способности воспринимать музыку, понимать её и наделять своим собственным личностно значимым смыслом. Именно этот путь восприятия звуковых символов, нотных знаков, является наиболее продуктивным. Знакомство с нотами должно начинаться не на бумаге, а на клавиатуре посредством пения, подбора по слуху и последующей записи нотами. Играя нотами – играем звуком, не от клавиатуры, а от интонации! Для этого можно использовать материал из курса «сольфеджио». Это приблизит ребёнка к пониманию музыкально-интонационных задач, сделает игру более осмысленной. Форма пьес одночастная (период), жанр – песня, темп умеренный, фактура изложения одноголосная (гомофонно-гармоническая) или двухголосная (полифоническая). Штрих – нон легато, длительности нот четвертные, восьмые, половинные. Вид туше нажим – плавное отпускание. Ощущения дна клавиатуры, пружинки, мягкой ладошки, «выключенных» суставов, игрового тонуса. Темп от медленного до умеренного. Динамика произведения определяется силой собственного голоса и выразительными свойствами музыки. На данном этапе не стоит заниматься проблемой артикуляции, независимости и беглости пальцев. Не надо спешить заковать ребёнка в кандалы «единственно правильных» движений. В то же время очень важно развить навык предслышания, множество тонких и разнообразных ощущений, музыкальных впечатлений.

Игра по нотам сопряжена с определёнными ритмическими трудностями. Большинству детей требуется прилагать особые усилия к восприятию и пониманию метроритмического рисунка. Это связано с раскоординированностью детей и дефицитом музыкального опыта. В случае подобных затруднений, нужно вернуться к более простым видам деятельности: подчеркнуто ритмизованного произношения собственного имени, считалок, стихотворений, попевок из курса «сольфеджио». Введение ритмослогов (четвертные длительности – «та», восьмые – «ти») значительно упрощает восприятие ритмического рисунка. К декламации добавляем хлопки и притопы, щёлканье пальцами. Таким образом, происходит «развязывание» ритма.

Игра двумя руками для большинства детей представляет серьёзную проблему. Решить её поможет игра на «немой» клавиатуре. Суть этой методики заключена в том, что ребёнок после зрительного и слухового анализа разучивает пьесу верными пальцами на ладошке (столе). Вначале отдельно затем обеими руками. После садится за инструмент. Опыт работы с детьми убедительно доказывает эффективность данной методики.

Семилетний возраст – это «критический» возраст. Ребёнок переходит из детской среды во взрослую со всеми проблемами. В этом случае музыка становится буфером между «Я» и обществом. В ней ребёнок находит отдых, игру, самопознание. Музыка как бы выравнивает ребёнка с окружающей средой. Если в дошкольный период музыкальные способности развивались, то ребёнок легко и с интересом включается в работу. Если же нет, то этим приходится заниматься непосредственно на уроке. В этом случае присутствие родителей ребёнка крайне необходимо, поскольку развитие музыкальной эрудиции, кругозора, слушание музыки – забота, в том числе и самих родителей.

Работа с начинающими – наиболее важный и ответственный этап развития музыканта-исполнителя. Недооценка его в дальнейшем может затормозить профессиональный рост исполнителя.

Тема № 2.

Формирование навыков посадки и постановки.

«Индивидуальной постановки руки не существует. Законы постановки общи для всех, с известной модификацией, зависящей от строения рук», –
Л.Николаев. [12, с.29]

Навык – движение, сформированное путем повторения с высокой степенью освоения и отсутствием поэлементной сознательной регуляции и контроля, то есть доведённое до автоматизма.

Посадка – положение исполнителя за инструментом.

Постановка – положение рук и самого инструмента.

Один из важнейших тезисов физиологии гласит: движение начинается и порождается определившейся в мозгу двигательной (звуковой) задачей. Чем она отчётливее, тем гибче, приспособленнее и вариативнее программа её решения, работа её механизмов. Речь идёт о *психофизических связях* – основы исполнительской техники вообще и навыка посадки, постановки в частности.

Мышечная сфера человека едина и неделима. Весь двигательный процесс осуществляется на базе чёткого взаимодействия всех мышечных групп организма, на основе целого комплекса *мышечно-суставных ощущений*. Это ощущение устойчивости инструмента и мышечной свободы. Хорошую посадку обеспечивает взаимодействие трёх частей корпуса: *опорной* (ноги, таз), *промежуточной* (поясница, спина), *верхней* (плечи, руки, голова). В основе этого взаимодействия лежит ощущение опоры средней части на нижнюю, головы на мышечные группы лопаток.

Посадка и постановка – элементы исполнительской техники. Как известно в основе техники лежит ощущение. Следовательно, работа над формированием и развитием данных навыков это работа над ощущениями. Игровая форма урока – необходимое условие такого рода работы.

Упражнение

Сидя на стуле. Ноги на ширине плеч, на полной стопе, бёдра под прямым углом к полу. Большие пальцы рук опираются на тазобедренные суставы. Плечи опущены. Следим за дыханием. Прямое или несколько откинутое назад положение головы исключает перенапряжение мышц шеи. Спина перпендикулярно полу, так как именно при таком положении промежуточная область в состоянии выдержать на себе давление верхней части и обеспечить ей необходимое равновесие, а что сбалансировано, то легко приводится в движение.

«Я – цветочек»

Ученик ассоциирует себя с цветком. Ноги – корни, спина – стебель, руки – листья, голова – бутон. Занятие проводим сидя на стуле, перед зеркалом, вначале без инструмента. Изображаем из себя цветок. По ходу игры придумываем сюжет: рождение, жизнь, увядание цветка, воздействие на него сил природы (солнца, ветра, дождя). Проводим параллель с пассивным и активным мышечным тонусом. Добиваемся пластики, свободы, координации. Прodelываем тоже сидя за инструментом.

Правильная посадка есть ещё и устойчивость инструмента. Проверить это можно следующим образом: инструмент стоит без фиксации ремней и поддержки рук, меховая камера на левой ноге, гриф упирается в бедро правой. Не падает – значит устойчив. В клавиатуру не смотрим. Для этого инструмент должен соответствовать росту. Ремни удерживают инструмент и обеспечивают свободу дыхания (левый – короче правого). При покатых плечах возможна дополнительная фиксация ремней позади спины. Ремень левого полукорпуса отвечает за меховедение и обеспечивает свободное

передвижение руки вдоль клавиатуры. Для большей свободы перемещения многие исполнители пользуются шерстяным браслетом в районе запястья, а под ремень, в верхней и нижней точке, ставят распорки.

Дети растут – растёт корпус, рука. Меняется конфигурация, длина ладони, пальцев. Все эти изменения не могут не отразиться на посадке и постановке. При такой коррекции лучше не говорить об исполнительском аппарате, а обратить внимание на сам звук.

Исходя из определения постановки, как процесса приспособления организма к инструменту следует остановиться на постановке рук. Началом руки является область лопатки и ключицы. Эти мышцы укрепляют и уравнивают плечевой сустав, удерживают руку, направляют её. Из 17 суставов руки 15 приходится на кисть. А потому ощущение «выключенных» суставов и мягкой ладошки – обязательное условие постановочного периода. Основой постановки руки баяниста является игра в первой позиции хроматической гаммы, (для аккордеониста – диатонической «ми», «фа-диез», «соль-диез», «ля-диез», «си»). Спустя некоторое время можно порекомендовать игру во второй позиции, где 1 палец звук «ре», 2 – «ми», 3 – «соль», 4 – «си-бемоль», 5 – «си-бикар». Далее, игра в третьей позиции. Штрих – нон легато, вид туше «нажим».

Большой палец обеих рук – предмет особого внимания. Во избежание «хватательного» рефлекса, место большого пальца под указательным. Ощущение – физиологически удобного положения руки (мягкой ладошки). Взятие клавиш осуществляется кончиками (ноготками) пальцев, первым и пятым – по диагонали.

Баян (аккордеон) – темперированный инструмент. Здесь не надо, к примеру, как на скрипке искать звуки, напрягать слух, достаточно увидеть нужную клавишу. Наклон аккордеона (баяна) и визуальный контроль – скорее, традиция, чем необходимость. В дальнейшем это может

существенно замедлить развитие ученика. Поэтому игра «вслепую», на слух – обязательное условие данного периода.

Упражнение

Кисть на клавиатуре представляет собой свод из пяти пальцев. Сидя на стуле, кладём кисть на поверхность стола. Двигаем корпусом вправо, влево. Локти по инерции выполняют маятниковые движения. Следим за естественной ротацией и подвижностью локтевого и плечевого суставов. Сохраняя предыдущие ощущения, вес руки, приподнимаемся, как-бы «встаём» на пальцы. Переносим данное ощущение на клавиатуру. Таким образом, добиваемся пластичности и весовой игры.

Но одного упражнения не достаточно. Как утверждает Б.Егоров посадка, и постановка определяется характером музыки, конструкцией инструмента, а так же психологическими и анатомо-физиологическими особенностями самого исполнителя.

Ошибки постановочного периода:

1. Посадка как «для фотографии», слепое копирование правильных установок.
2. Скованность отдельных мышечных групп, суставов, мимики, дыхания. Дефицит ощущений.
3. Отсутствие физиологически удобного положения руки (прямые пальцы и твёрдая ладонь).
4. Отсутствие целесообразности (звуковой задачи).
5. Постоянный зрительный контроль клавиатуры, фиксация и наклон инструмента, неотрегулированные ремни, низкий или высокий стул.

Освоение навыка меховедения и клавиатур инструмента.

«Именно льющий звук, распевность делают баян неповторимым, эти качества снискали ему народную любовь», – О.Паньков. [13, с.31]

Изучение опыта фортепианной исполнительской школы оказало неоценимую помощь становлению и развитию баянного исполнительства. Вместе с тем абсолютизация двигательного процесса, пальцевой моторики неизбежно уводит исполнителя от первоосновы баянного звука – движения меха. Как результат, динамическое однообразие, монотонная фразировка, невыразительность интонирования, неопределённость метроритмической основы, штриховая расплывчатость.

Природа баяна клавишно-духовая (пневматическая), источник звука – металлический голос (язычок). Меховедение играет ключевую роль в звукообразовании, а потому освоение инструмента следует начинать с меха. Далее – правая, а затем и левая «выборная» клавиатура. «Готовые» аккорды и басы используются на более позднем этапе, как советует И.Пуриц не ранее третьего года обучения. Практика начала освоения инструмента с «готовых» аккордов, характерная для более чем вековой истории инструмента, на сегодняшний день устарела.

Освоение меховедения

К объективным факторам, усложняющим работу левой руки баяниста, следует отнести:

- её бифункциональность (меховедение и взятие клавиши);
- ограниченность движения предплечья и кисти, специфика работы первого пальца;
- значительные физические нагрузки (особенно на «сжим»);
- небольшой размер клавиш 12-13 мм. – в правой клавиатуре, 5-6 – в левой, их тесное расположение, малая амплитуда и слабое сопротивление пружинки (120-150 гр.);

– отсутствие полноты ощущения и визуального контроля клавиатуры.

Упражнение

«Вьюга»

Посредством воздушного клапана ведём мех на «разжим» влево-вперёд имитируя шум ветра. Ощущаем вес руки и полукорпуса. Ладонка мягкая пальцы «смотрят» в клавиатуру. Правая рука покоится на бедре или пассивно свисает вдоль туловища. Игра на «сжим» – более трудоёмкий процесс. Для его оптимизации следует вести мех от плеча. Тогда крупные мышцы будут помогать мелким, а сильные слабым. Также необходимо ощущение контакта пясти ладони и крышки левого полукорпуса. Во время игры полукорпус не приподнимаем, сами не наклоняемся. Следим за дыханием и свободой игрового аппарата.

Освоение клавиатур инструмента

В существующих методических трудах вопросы, связанные с освоением клавиатур баяна (аккордеона) отдельно не изучаются. Всё, как правило, сводится к нумерации рядов и знакомству с названиями клавиш. Другие закономерности осваиваются в процессе работы. Такой подход существенно замедляет развитие ученика. Методика «от частного – к целому» эффективная для фортепиано и аккордеона не подходит к баяну. «Топография» баянной клавиатуры столь сложна, что применение этого метода не позволяет ученику понять даже самые общие закономерности. Он вынужден каждый раз заново запоминать рисунок новой пьесы. Гораздо эффективнее методика освоения клавиатуры «от целого – к частному» через предельное, тактильные ощущения (осознание) и визуальный контроль. Для этого нужно поставить баян перед учеником. Педагог, обращаясь к ученику (группе детей) задаёт вопросы касательно строения инструмента и клавиатур. Те ищут и находят сходство и различие в расположении клавиш, рядов. Ученик трогает клавишу, ощущает глубину мензуры и сопротивление пружинки, дно клавиатуры.

Одновременно с этим начинаем освоение горизонтальных (диагональных) и вертикальных рядов.

Упражнение «Горка»

Ученик, двигаясь по диагонали в «горку», под «горку», через «горку» фиксирует в сознании траекторию движения и через несколько минут готов сыграть хроматическую гамму – сначала одним пальцем, а после и тремя. Это «алфавит» баянной (аккордеонной) клавиатуры, ключ ко многим другим гаммам. Начиная освоение клавиатуры с хроматической гаммы, мы задействуем две системы координат: вертикаль и диагональ. Всё сказанное справедливо и для левой (выборной) клавиатуры.

Каким же образом связать «топографию» клавиатуры с работой слуха? Ведь темперированный строй инструмента позволяет, а иногда и делает нормой игру вне предслышания. Для этого очень важно установить связь между высотой звука и его расположением на клавиатуре, например, посредством пения в голосовом диапазоне, или визуально. Иногда ученик не может спеть мелодию, но подбирает её, что говорит о хорошем слухе, но слабой голосовой интонации. При усвоении движений и наличии автоматизма контроль над работой рук переходит к слуху по формуле «предслышание – движение», при этом звуковой результат является основным критерием работы рук.

Иные виды деятельности в контексте данной тематики не нуждаются в подробном изложении. Они во многом определены индивидуальностью, уровнем профессионализма ученика, личным опытом преподавателя.

ТЕМА № 4.

Развитие музыкальных способностей.

«Отношение ученика к музыке – определяющий мотив для занятий ею», –
И.Пуриц. [15, с.82]

Развитие музыкальных способностей на уроках специальности – насущная задача нашего времени, поскольку современное исполнительство это высокий интеллектуальный, музыкальный и исполнительский уровень. Видение ученика исключительно как инструменталиста-баяниста, со временем, может привести в тупик профессионального идиотизма, дефициту самостоятельности и творческой инициативы.

Согласно теории Б.Теплова исполнительские и музыкальные способности не существуют по отдельности и развиваются в процессе продуктивной работы, но лишь при наличии природных задатков.

Задатки – врождённые анатомо-физиологические особенности человека и его психики, на основе которых формируются различные способности.

Техническая одарённость – отдельная сложносоставная способность, входящая в общий комплекс способностей. Врождённая гибкость, пластичность и свобода игрового аппарата.

Музыкальная одарённость – любовь к музыке, эмоциональная отзывчивость.

Музыкальные способности – это индивидуальные свойства личности, которые обеспечивают ей более или менее высокую пригодность к занятиям музыкой.

Музыкальные способности

Музыкальный «внутренний» слух – это умение полноценно слышать, воспринимать и воспроизводить музыку вне опоры на внешнее звучание. Это фундамент мышления музыканта.

Разновидности музыкального слуха

Звуковысотный слух – умение отличать звуки по высоте. Существует несколько разновидностей звуковысотного слуха: абсолютный, относительный, пассивный и активный. Наличие абсолютного слуха делает работу музыканта более продуктивной. Однако и относительный слух при его развитии может обеспечить высокую результативность занятий. Развивается посредством подбора по слуху, транспонирования, пения (сольфеджирования) и мелодических диктантов.

Мелодический (интонационный) слух – умение объединять звуки в смысловые построения. Музыка «живёт» между нот, следовательно, интонация есть носитель музыкального смысла. Развивается посредством игры пьес кантиленного звучания, слушания (сочинения) музыки.

Гармонический слух – проявляется в отношении к созвучиям, гармонической вертикали. В своём развитии может сильно отставать от мелодического слуха. Развивается через анализ гармонической фактуры (теоретическая грамотность), подбор по слуху (гармонизация), транспонирование.

Полифонический слух – это способность к дифференцированному слышанию нескольких звуковых линий. Зависит от степени владения «выборным» звукорядом и развитости полифонического мышления.

Тембро-динамический слух – умение выделять тембральную окраску звучания. Опирается на музыкальную эрудицию исполнителя, его слушательский опыт, наличие тембрового инструмента.

Цветной слух – оригинальное сочетание слуховых и зрительных представлений.

Музыкально-ритмическое чувство – это эмоционально-мышечное, временное чувство, формообразующая основа музыки. Это способность чувствовать выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его на инструменте.

Чувство ритма в своей основе – природное чувство. Оно зависит от степени музыкальной одарённости, мышечной свободы и координации. Можно сказать, что ритм «живёт» в мышцах. Причины неразвитости ритмического чувства кроются в типе центральной нервной системы (неуравновешенности процессов возбуждения и торможения), дефиците музыкальности, наличии зажимов и плохой координации, а так же отсутствии исполнительской дисциплины и нерационального использования ритма как выразителя эмоционального состояния.

Арифметический счёт, игра под метроном могут применяться, но лишь эпизодически поскольку ощущение «живого» ритма не должно подменяться метром. Зона расхождения «живого» исполнения с математически точным колеблется от 1,5 до 30%. Эта зона (агогика) шире всего в произведениях кантиленой природы, уже в виртуозных пьесах. Осмысленный, музыкально-ориентированный тренаж позволяет уменьшить ширину зоны.

Работу над ритмом следует начинать с метра, с ощущения сильных и слабых долей такта. Для этого ученик под музыку топает по очереди левой, правой ногою в такт. Сильная доля – чуть громче, слабая – тише. Затем подключаются хлопки руками – это ритм, мелодический рисунок метрической канвы. В этом случае метроритм «оживает». В старших классах приемлемо дирижирование (тактирование) под музыку. Нельзя недооценить игру в ансамбле, в оркестре. Велика роль репертуара в развитии ритмического чувства. Это пьесы на определённые ритмические формулы. Упражнения, инструктивный материал также могут привить ощущение музыкальной пульсации. К примеру, игра на *Detache* (разжим-сжим) позволит скоординировать работу меха и пальцев. Само по себе ритмичное тремоло с ощущением дна клавиатуры на *legato* делает пальцевую моторику ритмически более ровной.

Ритм – временная организация музыкального звучания.

Метр – чередование сильных и слабых долей такта (пульс музыки).

Доля – метрическая единица.

Темп – скорость движения метрических единиц.

Агогика – небольшое отклонение от темпа.

Музыкальная память – есть синтез различных видов памяти: *образно-эмоциональной, мышечной, словесно-логической и зрительной*. Развивать музыкальную память можно развивая данные виды памяти.

Процесс запоминания – сложное явление. Он состоит из *восприятия, сохранения, узнавания и воспроизведения* информации. Наиболее важным для исполнителя является восприятие, так как страдает не память, а восприятие. Отсюда актуальность этапа разбора пьесы.

Существуют два вида запоминания – *произвольное и произвольное*. Количество информации запомненной произвольно (опосредованно, эмоционально) примерно, вдвое больше произвольного. Однако произвольное запоминание также необходимо. Оно сокращает время заучивания, устраняет текстовую фальши. Для качественного усвоения материала целесообразно использовать оба вида.

Интроверты с трудом переключаются с объекта на объект, зато более тщательно следят за малейшими деталями выполняемого действия, экстраверты легко перестраиваются, но недостаточно сосредоточены;

Качество памяти во многом зависит от внимания. Причины проявления невнимательности:

– отсутствие устойчивости внимания как проявления свойства психики, недостаточная быстрота переключения с одного элемента музыкальной фактуры, средств выразительности или деталей формы на другой, особенно на стыках частей и эпизодов;

– отсутствие у музыканта разумной меры в степени эмоциональности исполнения произведения как проявление его незрелости, склонности к излишней экспрессии;

- дефицит музыкальности;
- акцентуация одного вида памяти.

Условия активизации внимания, памяти:

- любовь к музыке, увлечённость, эмоциональная отзывчивость;
- разнообразие форм деятельности, количество поставленных задач;
- активный слух, ясные ощущения, мышечная свобода и самоконтроль;
- хорошее физическое самочувствие.

Широкий комплекс способностей – залог успешного обучения. Следует знать, что наличие музыкальных способностей не гарантирует от их дальнейшего «разбазаривания», как и отсутствие таковых не говорит о бесперспективности обучения.

Тема № 5.

Урок – основная форма работы. Критерии оценок учащегося.

«В любой области обучения и воспитания эмоциональная заразительность – сильное средство воздействия. В музыкально-исполнительской педагогике это средство приобретает особо важное значение...», –

Л.Баренбойм [2, с.86]

Урок в классе – это явление сложное, многообразное и интересное. От того как прошёл урок во многом зависит самостоятельность и работоспособность ученика. Ключевой проблемой является грамотное построение (планирование) урока. Планирование во многом зависит от степени готовности ученика. Однако и при отсутствии таковой задачей педагога остаётся сделать урок насыщенным, интересным, содержательным. Структуру (сценарий) урока можно разбить на три основных этапа.

Первый этап – организационные действия по созданию оптимальных условий для проведения занятий. Это сам класс и его оформление, инструментарий, ноты, наглядные пособия, технические средства.

Разыгрывание посредством пройденных пьес и инструктивного материала, а так же точное и своевременное начало урока – важное составляющее учебного процесса.

Второй этап – непосредственное взаимодействие, учебное сотрудничество, сам урок и его качественная составляющая. Многообразие видов деятельности соответствует многообразию форм бытования музыкального искусства это, в свою очередь, способствует переключению внимания и поддержанию высокой работоспособности ученика. Помимо основной программы на уроке должны присутствовать такие виды деятельности как слушание музыки, подбор по слуху, транспонирование, чтение нот с листа, игра в ансамбле. «Авторитарная», «демократическая» или «либеральная» форма сотрудничества на уроке – выбирать педагогу. Но в любом случае важно помнить слова философа, что «ученик это не сосуд который надо наполнить знаниями, а светильник, который нужно зажечь».

Третий этап – подведение итогов, определение результативности урока.

Мотивация, как важное условие учебного процесса, должна быть постоянной заботой учителя. А потому окончание урока, как и его начало, должны быть яркими, запоминающимися. В учебной практике нередки случаи, когда ученик по тем или иным причинам не читает записи сделанные педагогом в дневнике. В таком случае целесообразно записывать задание со слов самого ученика, или поручить ему, это делать самому.

Типы уроков:

- типовой (комплексный) урок;
- урок повторения пройденного материала;
- тематический урок (моно урок);
- открытый, показательный урок;
- урок самостоятельной работы.

Гибкое сочетание различных типов урока, отсутствие шаблона – признак педагогической зрелости.

Примерный план открытого урока

Тема урока: подготовка учащегося к концертному выступлению.

Цель урока: формирование сценического образа-представления.

Структура урока:

1. Организация учебного пространства.
2. Исполнение программы.
«Ой, при лужку, при лужку» обр. А.Александрова.
С.Бланк Тирольская полька
«Как пошли наши подружки» р. н. п. обр. В.Медведева.
Исполнение сопровождается записью на магнитофон.
3. Слушание и анализ исполнения, выявление недостатков в игре (нотный текст, формообразующая динамика, кульминации, тембр, темп, смена меха, аппликатура, штрихи). Постановка новых задач, углубление в образный строй произведения. Игра в различных жанрах (песенно, танцевально, маршево).
4. Подведение итогов, запись в дневнике.

Критерии оценок учащегося

Одной из самых распространённых форм поощрения (наказания) обучающихся являются отметки. Оценки в рамках общеобразовательных дисциплин достаточно однозначны. Музыкальная педагогика часто подвержена субъективности и высокой дифференциации оценки. Оценка может зависеть от возраста ребёнка, его психологического статуса, реакции на неё, от субъективных ощущений самого слушателя.

Попытку найти систему оценки музыкального исполнения предпринял Б.Яворский. Он предложил пять категорий качества музыкального исполнения.

1. Плохое исполнение – то, о котором можно было бы не упоминать, если бы оно не встречалось так часто. Основной признак такого исполнения – обилие разного рода фальши, полное отсутствие музыкального смысла.
2. Учебное исполнение или исполнение от лица руководителя – совокупность обучения, воспитания и традиций, с большим или меньшим успехом воспринятых обучающимися. Это начальный и необходимый этап становления исполнителя.
3. «Сухое» исполнение – точное воспроизведение авторской нотной записи при недостаточной эмоциональности, самоотдаче.
4. Исполнение как способ самовыражения исполнителя («Я» – в музыке), при котором художественное произведение рассматривается произвольно, без учёта идей, ощущений автора, вне музыкального стиля, а порой и самого нотного текста.
5. Исполнение, при котором личность исполнителя и автора сливаются воедино.

Успеваемость определяется следующими оценками: «неудовлетворительно», «удовлетворительно», «хорошо», «отлично».

Оценка «отлично»:

- ответ содержательный, уверенный и чёткий;
- использована правильная терминология;
- приведены примеры из сферы педагогической и исполнительской практики;
- при ответе на дополнительные вопросы выявляется владение материалом;
- допускаются один-два недочёта, которые студент сам исправляет по замечанию преподавателя.

Оценка «хорошо»:

- твёрдо усвоен основной материал, продемонстрировано знание рекомендованной литературы;
- ответы удовлетворяют требованиям, установленным для оценки «отлично», но при этом допускается одна негрубая ошибка;
- делаются несущественные пропуски при изложении фактического материала;
- при ответе на дополнительные вопросы демонстрируется полное воспроизведение требуемого материала с несущественными ошибками.

Оценка «удовлетворительно»:

- обучаемый знает и понимает основной материал программы, основные темы, но в усвоении материала имеются пробелы;
- излагает его упрощенно, с небольшими ошибками и затруднениями;
- изложение теоретического материала приводится с ошибками, неточно или схематично;
- появляются затруднения при ответе на дополнительные вопросы;
- студент демонстрирует знание основных понятий и фактов, предусмотренных программой дисциплины с использованием простейших логических умозаключений;
- студент способен исправить ошибки с помощью рекомендаций преподавателя.

Оценка «неудовлетворительно»:

- отказ от ответа;
 - отсутствие минимальных знаний и компетенций по дисциплине;
 - усвоены лишь отдельные понятия и факты материала;
 - присутствуют грубые ошибки в ответе;
 - практические навыки отсутствуют;
- студент не способен исправить ошибки даже с помощью рекомендаций преподавателя.

Причины возникновения ошибок:

- слабая подготовленность к уроку, публичному выступлению;
- завышенная программа, нездоровые амбиции ученика (педагога);
- негативный характер эстрадного волнения (провалы в памяти);
- непродуктивные занятия, зажатые мышцы;
- нездоровье, неверный режим чередования работы и отдыха.

Во избежание ошибочных действий важно понять природу самой ошибки, найти причину её породившую и применить адекватные меры к устранению. Нельзя отодвигать решение проблемы «на потом» уповая, что со временем ребёнок «выиграется» и избавится от неё. Рано или поздно неверная информация выльется в ошибочное действие. Хуже если это произойдёт на сцене. Способность к оценке ошибочных действий – один из важных показателей педагогического и исполнительского мастерства, так как чужие ошибки на подсознательном уровне оцениваются более жёстко, чем свои. Завышение (занижение) оценки допустимо, если не имеет «хронический» характер. Во всех случаях нужно сопоставлять оценку с темпом развития самого ученика, учебным планом.

Способными можно считать не тех учеников, которые делают мало ошибок и которых легко учить, но тех, кто проявляет склонности к самообучению, к активному поиску нестандартных решений «сверхзадач» хоть и с относительно большим числом ошибочных действий.

Тема № 6.

Освоение навыков подбора по слуху, транспонирования и чтения нот с листа.

«Смотрят, слушают многие; видят, слышат немногие», – Г.Коган. [5, с.163]

Н.Римский-Корсаков в одной из своих статей установил минимум требований к выпускникам, оканчивающим музыкальное учебное

заведение. В этот минимум входили аккомпанемент, чтение с листа и транспонирование. Данные навыки – это быстрый и качественный разбор пьесы, уверенная игра и большая «помехоустойчивость» а так же музыкальная эрудиция и интерес к занятиям. Актуальность развития данных способностей и сегодня не вызывает сомнения.

Подбор по слуху

Игра по слуху – это исполнение на инструменте музыкального материала без помощи нот на основе музыкально-слуховых представлений. Освоение навыка подбора по слуху – одна из основных задач работы педагога любой ступени образования. Формирование этого навыка следует отнести к начальному (до нотному) этапу освоения инструмента, несколько раньше чтения нот с листа. Это обусловлено приоритетом слухо-двигательных связей над зрительно-двигательными. Лучший материал для такого рода деятельности это музыкальный опыт ребёнка. Если такового нет или недостаточно разучиваем песни, поём их и подбираем, в том числе из курса «сольфеджио». Подбирать можно как на «готовой», так и на «выборной» клавиатурах. Играть в пределах голосового диапазона ученика, как соло, так и в ансамбле с педагогом. Подобранные на слух мелодии нужно записывать нотами.

Этапы освоения навыка

1. Слушание музыки и анализ услышанного (жанр, лад, тембр, темп, метро- ритм, мелодия).
2. Пение (со словами), ритмическая организация мелодии.
3. Игра отдельно правой, отдельной левой, затем обеими руками.
4. Запись нотами, транспонирование.

Всех учеников условно можно поделить на тех, кто знает и слышит мелодию, но не может найти эти звуки на клавиатуре. И тех, кто и не может и не слышит. В первом случае необходима активизация слухо-двигательных связей, то есть умение «слышать» и «видеть» пальцами

клавиатуру. Во втором речь идёт о комплексном развитии музыкальных способностей. При отсутствии слуха можно подбирать с «пальцев». Во время подбора при повторении музыкальной фразы с точки зрения музыкального мышления возможны следующие ошибки:

- неточное начало и точный конец, что свидетельствует о медленном включении процессов музыкального мышления;
- точное начало и неточный конец – признак быстрого включения и быстрого торможения;
- явные неточности интонирования (фальшь) сочетаются с точным ритмом, что свидетельствует о восприятии целостной структуры музыкального построения и приблизительного восприятия её деталей.

Транспонирование

Транспонирование – это усвоение музыкального материала в новой тональности. Метод транспонирования эффективен при работе над музыкальным произведением. Игра в новой тональности существенно улучшает сценическое самочувствие. Для будущего концертмейстера это просто необходимый навык.

Существуют два вида транспонирования – по слуху и по нотам. В зависимости от данных ученика выбираем тот или иной вид. Для баянистов – с ряда, для аккордеонистов – с увеличенной примы. Например: из ми-мажора в ми-бемоль мажор, из до-минора в до-диез минор. Те же полтона при малой секунде (ми-мажор – фа-мажор, до-минор – си-минор) будут представлять большую трудность. В начале транспонирования нужно тщательно проанализировать нотный текст в основной тональности. При этом не отсчитывать в уме интервалы, а слышать музыку. При освоении навыка транспонирования по нотам раньше следует заниматься чтением нот с листа, а уж затем транспонированием как более сложным видом деятельности.

Чтение нот с листа

Начало и специфика освоения данного навыка предполагает наличие начального «словарного запаса», музыкально-слуховых представлений, опыта подбора по слуху и транспонирования. Чтение текста «отдельными нотами» – есть бесперспективное занятие. В отличие от разбора музыкального произведения чтение нот с листа предполагает сквозное и безостановочное проигрывание. При этом допускается упрощение фактуры. Нужно предвидеть, предслышать и воспроизводить музыкальный материал без подготовки по принципу «опережения». Например, ученик играет первый такт, учитель закрывает его, или несколько тактов вынуждая зрительно «забегать» вперёд. По мере освоения данного приёма будет возрастать способность к предвидению. Для развития навыка чтения нот с листа целесообразно использовать произведения меньшей сложности (этюды, пьесы для голоса в сопровождении).

Этапы освоения навыка

1. Предварительный анализ нотного текста (тональность, лад, средства музыкальной выразительности, знаки альтерации, размер, длительности и названия нот).
2. Мелодический и гармонический анализ фактуры, мелодии и аккомпанемента.
3. Поочерёдная игра правой, левой, затем двумя руками по принципу опережения.

Со временем можно читать с листа без предварительного знакомства, двумя руками, в темпе, выразительно, безошибочно и безостановочно. Определённые сложности в работе по овладению игрой с листа связаны с так называемым психологическим барьером. Раздражительность педагога, нетерпимость, резкая реакция на ошибки могут надолго затормозить развитие ученика, отбить желание. Работая с возрастной группой 5-7 лет нужно помнить, что глаза детей могут различать мелкие предметы на удалении не более 40 см. при достаточной освещённости.

Навыки подбора по слуху, чтения нот с листа и транспонирования не являются врождёнными и развиваются, как и прочие способности, в процессе работы в течение всех лет обучения.

Тема № 7.

Об аппликатуре.

«Аппликатурные вопросы... это одна из наиболее серьёзных и требующих к себе внимательного подхода сторон практической деятельности любого музыканта-исполнителя и педагога», – А.Трофимов. [17, с.79]

Принцип художественной целесообразности и удобства – основное положение в выборе оптимальной аппликатуры. Как отмечают в своих работах Б.Егоров и А.Трофимов – пальцевые замахи и удары существенно влияют на характер звучания быстрых последовательностей. По существу, пальцевой бросок и рефлекторный отскок наряду со звуковой задачей – есть основной признак оптимальной аппликатуры. Условия позволяющие добиться такого результата:

- высокий подъём пальца параллельно с падением предыдущего, без ауттакта (по мере увеличения темпа – уменьшение амплитуды замаха);
- равномерное распределение нагрузки между всеми пальцами руки (позиционная аппликатура);
- применение на опорных нотах сильных пальцев;
- контроль силы броска и качества звучания (без стука, механических призвуков).

Суставы пальцев рук достаточно подвижны в сгибе, меньше в разгибе, имеют очень небольшую амплитуду круговых движений. Пальцы разные по длине, есть сильные (1-2-3) и слабые (4-5). Пальцы по-разному взаимодействуют меж собой. Лучше 2-3, 2-4, 2-5, 1-3, 1-4, 1-5; хуже 1-2, 3-4, 3-5, 4-5. Большой палец – самый подвижный по всем направлениям, в

отличие от остальных пальцев окружён достаточно сильными мышечными группами. Он служит не только основной силовой зоной всей кисти, но и основой опорных действий руки на плоскость, способен к активным самостоятельным движениям и может выносить большие физические нагрузки. На первом пальце строится вся *позиционная* аппликатура. Первый палец – это своего рода «рычаг», на котором «вращается» вся техника.

Ошибки в работе первого пальца:

- палец подкладывается слишком рано;
- палец подкладывается в последний момент;
- кисть при подкладывании остаётся неподвижной;
- взятие клавиши суставом (палец «лежит» на клавиатуре), а не кончиком пальца.

А.Дмитриев, говоря о позиционной аппликатуре, считает большим тормозом то, что учащиеся начинают своё обучение на трёхрядных баянах. И.Пуриц предлагает применять пятипальцевую аппликатуру с первых занятий на инструменте, а игру в позиции спустя полтора, два месяца с начала обучения. Способность мыслить позициями даёт большую свободу исполнительского аппарата, подвижку темпа, стабильность в игре. С этим трудно не согласиться, но лишь при соблюдении ряда условий:

- ощущение мягкой ладошки;
- положение первого пальца строго под вторым;
- гибкость и пластичность суставов.

В.Подгорный в своей работе «Модулирующие гаммы и арпеджио на ладовой основе в системе замкнутого круга» для исполнения гамм, созвучий, аккордов предлагает более двух десятков различных аппликатурных вариантов.

Учащиеся младших классов, за редким исключением, не «дружат» с аппликатурой. Только к средним и старшим классам педагогу удаётся

преодолеть этот недостаток. Причина, в одном случае, одарённость самого ученика, когда «и так получается..» В другом – плохая координация, дефицит самоконтроля, памяти, внимания. Задача педагога сделать эту работу интересной. Работа с начинающими должна проходить в игровой форме и начинаться знакомством со строением руки. Упражнение «Семья» знакомит с пальцами руки, азами аппликатуры, формирует навыки координации.

«Семья»

Этот пальчик – дедушка,

Этот пальчик – бабушка,

Этот пальчик – папочка,

Этот пальчик – мамочка,

Этот пальчик – я,

Вот и вся моя семья!

Пальцы из положения собранных в кулак поочередно, начиная с большого «просыпаются» и снова «засыпают». Также можно положить кисть на бумагу и обвести пальцы карандашом. Возле контура каждого пальчика положить фотографию родных и читая стихотворение перекладывать на пальчики присваивая каждому свой номер.

Выбор аппликатурного варианта во многом зависит от профессионализма педагога, его исполнительского опыта. Однако и сам ученик должен проявлять самостоятельность и инициативу в выборе «пальцовки». Этому способствует навык чтения нот с листа. Разбор и освоение музыкального произведения на «немой» клавиатуре – необходимый атрибут работы над пьесой. Такой подход позволяет с самого начала определиться с выбором наиболее рациональной аппликатуры. Особенно это становится актуальным в работе над полифонией, поскольку именно в ней принцип текучести и плавности голосоведения во многом зависит от выбранной аппликатуры. По мере

ускорения темпа корректируются и аппликатурные варианты. Ф.Липс для подбора аппликатуры советует некоторые фрагменты проигрывать в темпе. Если возникают изъяды, то аппликатуру следует поменять. У него же находим перечень аппликатурных приёмов:

- последовательное расположение пальцев;
- подкладывание и перекладывание;
- скольжение и подмена пальцев.

Многообразие музыки требует различных аппликатурных сочетаний, поэтому в дальнейшем необходимо сбалансированное применение и традиционной и позиционной видов аппликатур, их взаимодополняемость.

Нерациональная аппликатура ведёт к обилию фальши в игре, раскоординации, не ритмичности, дефициту беглости.

Тема № 8.

Об эстрадном волнении.

«Нельзя недооценивать важности успешных выступлений, они стимулируют ученика на дальнейшие занятия музыкой, его желание выступить на сцене, придают уверенность в собственных силах», – И.Пуриц. [15, с.68]

Конечная цель работы над пьесой – концертное выступление. Только публичное выступление может дать исполнителю особое состояние – вдохновение. Артистизм на эстраде, в зале создаёт и усиливает впечатление от встречи. Артистизм педагога заключается в его перевоплощении в ученика. Ему, так же как и исполнителю свойственно эстрадное волнение. Оно может проявляться в формах руководства: «демократическая», «авторитарная», «либеральная». Не существует одной, единственно правильной манеры общения. Начинающих следует

остерегаться заковывать в «правильные» игровые движения, подавлять их инициативу, фантазию и воображение. К старшим позволительно применять их собственный опыт, своё видение произведения. А для кого-то будет полезной авторитарная форма. В любом случае важно перевоплотиться в ученика, в его ученический образ и с позиции своего опыта откорректировать его. Педагог ведёт себя так достоверно, что ученик верит ему. Это и есть педагогический артистизм. Он тесно связан со способностью к вариативности, множественности трактовок одного и того же произведения. Это создаёт хорошую предпосылку к сценическим реакциям. Игра становится более свободной, не зацикленной на результате, что в свою очередь отражается на характере сценического волнения, делает исполнение ярким и виртуозным. Музыкант свободен в выборе манеры исполнения. Но если специально думать об успехе и способе подачи материала, то результат может быть обратным.

Выход на сцену – это стресс. Волнуются ораторы, артисты, спортсмены, музыканты. Об эстрадном волнении высказывались А.Рубинштейн, Л.Ауэр, К.Станиславский, К.Игумнов, Г.Нейгауз, Д.Ойстрах, Э.Гилельс и другие выдающиеся артисты. Волнение зависит от возраста, темперамента, характера человека, его исполнительского опыта и степени обученности. Так учащиеся младших классов не знают волнения. Причина такого поведения – в отсутствии собственных критериев оценки личного исполнительского опыта, преобладании процесса, над результатом. В подростковом, юношеском возрасте начинают проявляться симптомы эстрадного волнения. Ученики избегают знакомой аудитории, сильно волнуются за исход выступления. Порой им мешают амбиции (свои, педагога, родителей), прошлый сценический опыт. В любом случае важно выяснить психологические корни волнения, его мотивы. Или это самоутверждение («Я» – в музыке) или желание достигнуть совершенства

в интерпретации произведения (музыка «во мне»). Важно помнить, что путь ученика в освоении пьесы должен быть тернистым. Это закон роста.

Существенное влияние на эстрадное самочувствие и поведение оказывает *темперамент*. *Сангвиник* – пьесу учит быстро, но «доводит» с трудом, быстро теряет к ней интерес. Обладает чувствительностью, высокой реактивностью (впечатлительностью), активностью, пластичностью. Любит эстраду, артистичен. Играет скорее ярко, чем глубоко. На сцене может соригинальничать. Моторика отличается плохой закрепляемостью. Умения с трудом переходят в навыки (фальшь, сбои, погрешности в игре). Есть проблемы с долговременной памятью. При удачном выступлении склонен к хвастовству, при неудаче – старается принизить значимость выступления. Замечания воспринимает спокойно, но не всегда учитывает их. *Холерик* – с увлечением играет пьесу, если та нравится, «из-под палки» – если нет. Чувствителен, реактивен, энергичен, обладает лёгкой устойчивой моторикой, пластичностью. Волнуется сильно, но на сцене, как и сангвиник, играет лучше, чем в классе. Склонен к ускорению темпов, форсированию звучности. Срывы более серьёзны. Удачу переживает бурно, причину неудачи ищет вовне. Замечания по игре следует делать не сразу и в мягкой форме. Полезна игра в ансамбле. *Флегматик* – уравновешен, держится солидно. Обладает выдержкой и самообладанием. Может быть активным, но «раскачивается» с трудом. Не находчив, с трудом переключает внимание. Чувствительность и эмоциональность низкая, темп реакций медленный, моторика устойчивая, ригиден (малопластичен). Волнуется сильно, но играет стабильно, без срывов (что в классе – то и на сцене). Сдержан в выборе темпа, динамики. Полезно всякое пребывание на сцене, контрастные произведения. *Меланхолик* – тревожен, мнителен, робок, мало работоспособен. Подолгу выгравается в пьесы. Волнуется сильно. Впечатлителен, глубоко эмоционален. Психомоторика вялая, плохая закрепляемость. Играет лучше

в классе, чем на сцене. Замечания должны носить оптимистичный характер, делаться тонко и деликатно. Необходимо развивать волевые качества, внимание, память, работоспособность. В репертуаре должны присутствовать пьесы моторного характера.

Предконцертное и концертное состояние имеет чёткую периодичность, позволяющую выделить в ней пять фаз.

Фазы эстрадного волнения:

1. Длительное предконцертное состояние.
2. Непосредственно предконцертное состояние.
3. Выход на эстраду.
4. Начало игры.
5. Постконцертный период.

Первая фаза не имеет чётких временных границ и наступает, как только становится известна дата выступления. В зависимости от уровня подготовки волнение периодически ощущается с той или иной силой. По мере приближения мысль о концерте всё чаще посещает и будоражит исполнителя. Всё это усиливается и в день концерта, или накануне его, становится болезненно острым. Это вторая фаза. В этой фазе наиболее ярко проявляет себя характер волнения. Например, *волнение-подъем* сопровождающийся лёгкой эйфорией, мысленным планированием своей игры, желанием поскорее выйти на сцену. Говоря о неакадемических формах музыки (эстрада, джаз) можно говорить о концентрированном волнении-подъёме, о *кураже*. Когда одарённость исполнителя, его энергия, сила и настроение буквально околдовывают зал, захватывают, взрывают его. Это оптимальный характер волнения. Но бывают и другие: *волнение-паника* – связанное с сильным перевозбуждением, отсутствием внимания и сосредоточенности на происходящем; *волнение-апатия* – угнетённое, подавленное состояние, когда цель и содержание выступления уходят куда-то на периферию сознания, а в нём настойчиво звучит одна

мысль – скорее бы всё это кончилось! Заниматься или не заниматься в этот период – каждый решает по-своему. В идеале, когда пьеса выучена и обыграна на малой сцене, можно позволить себе отключиться от неё и заняться другими делами. Это не значит вообще не заниматься. Ведь к концерту надо прийти на пике исполнительской формы. На этом этапе будет весьма полезным вариативное исполнение пьесы – как песни, танца, марша, быстрее, медленнее, камерно, эстрадно. Выход на эстраду. Это самая короткая и самая острая, третья фаза эстрадного волнения. Здесь необходимо сосредоточить внимание на исполняемых произведениях, но не «выхватывать» те или иные моменты. Не стоит заниматься детальным анализом произведения. Можно поиграть на «немой» клавиатуре, продирижировать, ещё раз обдумать форму, кульминации. Фразы – «смотри, не подведи..», «будь мужчиной..», «ни пуха – ни пера» – не совсем уместны. Гораздо полезнее нацелить ученика на то лучшее, что есть в его программе. Или это сама пьеса, или эпизод, или какой-либо вид техники. Выход на эстраду – это своего рода церемония, где важно всё: темп, дыхание, мимика, тонус, тишина в зале. Очень важно заранее подготовить место для выступления. При необходимости проводить ученика к нему, усадить, поправить ремни. Четвёртая фаза – начало игры. Общеизвестно, что когда человек занят делом ему не до волнения. Поэтому важно «включиться» в происходящее: проконтролировать мышечный тонус, дыхание, проверить постановку инструмента. Необходимо услышать акустику зала, первую ноту, темп, динамку. Во время игры важно не зажиматься, находить время для микроотдыха, не забывать общаться с публикой, быть артистичным. Следует больше полагаться на собственную эмоциональность, произвольную память и внимание, автоматизм движений, интуицию. В случае неудачи, сбоя не паниковать, а более активно опираться на метроритм. Велика роль вдохновения как веры в то, что ты делаешь. Испытывая вдохновение,

музыкант побеждает в художественном сражении, покоря слушателя своей смелостью, доблестью. Очень большое значение имеет постконцертное состояние, которое можно выделить в пятую фазу. К сожалению, она часто недооценивается. А ведь эмоциональное переживание не исчезает мгновенно. Каждому кто хоть раз выходил на сцену знакомо это состояние. В этот момент ученику нужна поддержка педагога, сопереживание, спокойный и ровный диалог. Ведь подросток, как сказал Бернард Шоу, – это творческий человек не умеющий творить. Его неудачи в какой-то степени неудачи педагога, поскольку ученик для учителя та же публика, чей успех – аплодисменты.

Некоторые полагают, что боязнь сцены – болезнь, практически не поддающаяся лечению. Однако существуют определённые правила, следуя которым можно если и не избавиться от волнения, то хотя бы приспособиться к нему. Уверенность в успехе как психическое состояние достигается при соблюдении следующих условий:

- ясном осознании уровня действий (с прицелом на эстраду);
- вариативности исполнительской концепции;
- аутотренинга и психорегулирующей тренировки, знании себя (ощущение надёжности умений и навыков, уверенности в собственной творческой правоте), своих сценических реакций, звучания самого инструмента;
- понимании истоков неудачи.

Причины эстрадного волнения

- слабый тип нервной системы, неуверенность в собственной памяти, заниженная или завышенная самооценка, сверхконтроль исполнения;
- непродуктивные, несистематические занятия;
- отсутствие концертной практики, завышенная программа, жёсткая установка на успех;
- плохое самочувствие, не разыгранный игровой аппарат, холодная аудитория, незнание акустики;

– неизвестность, неповторимость, необратимость момента самого выступления (временная природа музыки).

Умения и навыки

По окончании 4 семестра учащийся должен:

- овладеть методикой работы с начинающими;
- освоить навыки посадки и постановки, меховедения, клавиатур инструмента;
- понимать природу музыкальных способностей и их развития; владеть методикой подготовки и ведения урока, критерием оценок, ведения документации;
- уметь подбирать по слуху, транспонировать, читать с листа;
- уметь практически реализовать принцип художественной целесообразности и удобства аппликатуры;
- знать причины эстрадного волнения и уметь им управлять;
- изучить перечень обязательной методической литературы.

III КУРС, 5 СЕМЕСТР

Тема № 1.

Цели и задачи в работе с учащимися средних и старших классов.

«Нет хорошо играющих исполнителей, а есть знающие и умеющие правильно и эффективно заниматься», – О. Шульпяков. [19, с.28]

Педагогика основывается на наблюдении и опыте и является вполне эмпирической наукой. При этом она опирается на этику, психологию и физиологию. Знание этих дисциплин обязательно. Иначе всё может сойти к формальному накоплению знаний, умений и навыков без учёта самой личности, «субъекта» обучения. Всех педагогов условно можно поделить на две категории, метода воздействия: один – волевой «Делай как я!», другой – толерантный, построенный на самостоятельности и самоконтроле

ученика. В основе второго лежит *«проблемный»* метод обучения, где сам ученик ставит задачу, находит способы её реализации, даёт оценку, конечно, под контролем самого педагога. Добиться этого можно комплексно воздействуя на ученика, развивая его интеллект, эрудицию, музыкальность, фантазию и воображение. Современная наука признаёт, что степень общего творческого развития человека генетически ограничена. Но возможность полной реализации отпущенного потенциала зависит и от того как учитель преподаёт свой предмет, насколько он взаимодействует с учеником и как тот отвечает ему.

Возрастные и психофизические особенности детей среднего и старшего школьного возраста должны быть предметом самого пристального внимания, поскольку именно в этот период наступает «кризис детства», так называемый «переходный возраст» (11-13 лет у девочек и 13-15 лет у мальчиков). В этот период возрастает количество и качество усвоенной информации. Вместе с тем, подросток с трудом управляет своей памятью, вниманием. Он рассеян, инертен относительно того, что ему не интересно и наоборот всё, что интересно – запоминает легко. В этом возрасте проявляются те или иные интересы. Эти интересы можно свести к нескольким доминантам:

- «эгоцентрическая доминанта» – интерес к собственной личности;
- «доминанта дали» – широкие, «глобальные» интересы, устремлённые в будущее;
- «доминанта усилия» – тяга к сопротивлению, преодолению, физическим и волевым нагрузкам;
- «доминанта романтики» – стремление к неизвестному, рискованному, героическому.

Зная ученика и его интересы можно управлять его поведением, строить репертуарную политику, сохранять мотивацию к занятиям.

Признаки и проблемы «переходного» возраста:

- ухудшение поведения как проявление негативизма, то есть немотивированного желания поступать вопреки чужой воле, противопоставления себя;
- стремление освободиться из-под опеки и контроля со стороны родителей и взрослых (реакция эмансипации);
- стремление к группировке со сверстниками;
- акцентуация характера – чрезмерное усиление и выраженность отдельных личностных черт или их сочетаний;
- раннее физическое и психическое утомление по причине не рационального использования времени и собственной энергии.

В средних и старших классах музыкальной школы возрастает исполнительский уровень, становится более сложным и разнообразным репертуар, увеличивается частота пребывания на сцене. В это период ученик определяется с характером сценического поведения, эстрадного волнения. Подростки с большей охотой выступают перед незнакомой аудиторией, нежели для «своих». В техническом отношении появляются новые штрихи, туше, приёмы звукоизвлечения, расширяется динамическая шкала, увеличиваются темпы, усложняются фактура и ритм. Наступает этап полного овладения «выборной» клавиатуры, в том числе посредством инструктивного материала. Продолжают своё развитие навыки чтения нот с листа, подбора по слуху, транспонирования, игры в ансамбле, сочинительства и импровизации. Игра «в слепую», не глядя в клавиатуру становится определяющим фактором в манере игры. В данный период немаловажно с помощью репертуара и различных форм деятельности на уроке, а так же родителей ученика, «удержать» ребёнка в музыкальной школе, сохранить интерес к занятиям, нацелить на продолжение музыкального образования. Большое значение в подготовке будущих абитуриентов имеет связь с педагогами среднего звена обучения. Опыт показывает, что кураторская деятельность имеет далеко не последнее

место в вопросе воспитания профессионализма. Следует помнить, что преобладающее, опережающее развитие профессионально-игровых, двигательных-моторных способностей и навыков над интеллектуальными и чувственными не только тормозит развитие молодых музыкантов, но и заводит их в тупик профессионального идиотизма. Причина тому в примитивном, однобоком развитии музыканта как «баяниста-технаря», в недооценке классического репертуара, дефиците общей и музыкальной эрудиции.

Тема № 2.

Роль ощущения в развитии техники.

«Точность формируемых слуховых и двигательных представлений зависит, в конце концов, от элементарных вещей – умения в нужный момент нажать нужную клавишу или место на грифе, не задев при этом никакой другой клавиши и не съехав на соседнюю позицию», – В.Подуровский. [14, с.261]

Контролировать работу рук можно тремя способами: *зрительным, слуховым и осязательным*. Наибольшее распространение в педагогической практике получили первые два способа. Осязательный способ, к сожалению, менее популярен. Объяснить это можно его сложностью и «малоизвестностью». Осязательный способ основывается на целом перечне различных ощущений:

- ощущение звука на кончиках пальцев;
- осязание поверхности клавиши, ощущение пружины и дна клавиатуры;
- мышечно-суставные ощущения, ощущение веса;
- ощущение устойчивости инструмента;
- болевые ощущения.

Порог чувствительности к ощущениям определяется наименьшей силой раздражителя способного вызвать эти ощущение на сознательном

уровне. Вся работа в классе специальности следует подчинить поиску этих и иных ощущений, так как мышечные ощущения у человека гораздо менее выражены, нежели чем зрительные или слуховые. Это «тёмные ощущения» (определение И.Сеченова). Анализ и сопоставление их способствует созданию качественных технических навыков, делает игру выразительной и осмысленной. Начинать работу над этим следует с первых же занятий не откладывая их «на потом». Со временем будет сложнее добиться нужного результата, поскольку процесс формирования игрового навыка не имеет «заднего хода», а для его исправления потребуются новые, ещё большие усилия.

Ощущение – это психический процесс восприятия и отражения предметов и явлений окружающего мира при непосредственном воздействии на органы чувств (рецепторная деятельность, не достигающая порога сознания). Ощущение – источник знаний о мире и о нас самих. В рамках рефлекторной концепции И.Сеченова и И.Павлова были проведены исследования показавшие, что по своим физиологическим механизмам ощущение является целостным рефлексом объединяющим прямыми и обратными связями периферические и центральные отделы нервной системы. Ощущения, непрерывно несущиеся к центральной нервной системе сообщают нам о движении и дают возможность управлять им. Роль этих процессов столь велика, что педагог не может пустить их на самотёк, а должен сознательно культивировать, особенно те из них, которые связаны с музыкой, с инструментом.

В музыкальной педагогике проблеме работы двигательного аппарата всегда уделялось много внимания. Отсюда возникновение множества направлений пытавшихся обосновать теорию игры: *механистическое, анатомо-физиологическое, психотехническое*. Большой вклад в научное обоснование игровых движений внесли Ф.Штейнгаузен, Р.Брейтгаупт и Н.Тетцель. Ф.А.Штейнгаузен (1859-1910 г.г.) определил понятие

«техника» как результат работы центральной нервной системы, чередование процессов возбуждения и торможения в коре головного мозга. Одним из наиболее важных положений Штейнгаузена является то, что в основе техники лежит *ощущение*. Он отмечал, что движения рук – есть, прежде всего, психический процесс и, что технике, в буквальном смысле, научить нельзя, но можно научиться посредством ощущений. Между головным мозгом и всеми мышцами тела существует двусторонняя связь. Медиатором этой связи и выступает ощущение. Это своего рода мостик, тоннель от бессознательного к сознательному, от замысла к его воплощению. Совокупность мышечно-двигательных (кинестетических) и кожно-осязательных (тактильных) ощущений называется *мышечным чувством*. Мышечное чувство возникает в результате работы проприорецепторов (от латинского «проприус» – собственный и «рецепцио» – восприятие). Они расположены в глубине мышц и на всякое раздражение посылают сигналы в центральную нервную систему которая, в свою очередь, вызывает рефлекторные реакции, двухстороннюю связь. Именно оно наряду с музыкальными способностями составляет основу исполнительской техники. Вместе с тем, ощущение музыканта не может возникнуть без предслышания. Чем острее слух, богаче спектр ощущений, тем разнообразнее и качественней звучание инструмента, тем продуктивнее сами занятия.

Тема № 3.

Работа над техникой. Роль инструктивного материала в развитии техники.

«Всякая работа над звуком есть работа над техникой, а всякая работа над техникой есть работа над звуком», – Г.Нейгауз. [11, с.75]

Уровень психомоторных способностей определяет возможности музыканта в приобретении музыкально-технических навыков. Без хорошо

развитой техники невозможно полноценное создание художественного образа музыкального произведения. В связи с высокой значимостью этого аспекта работа над исполнительской техникой всегда была в центре внимания педагогов и методистов, отыскивающих наиболее эффективные способы освоения исполнительского мастерства (Ф.Штейнгаузен, И.Гофман, К.Мартинсен, А.Шмидт-Шкловская, Л.Баренбойм, Г.Нейгауз, Г.Цыпин). Повысить эффективность организации работы по формированию исполнительских умений и навыков – актуальная задача теории и практики музыкальной педагогики.

Техника – это арсенал средств и приёмов исполнителя и одновременно художественный компонент исполнения. Узкое понимание техники как силы, беглости, выносливости игрового аппарата, так называемый физический фактор «старой школы» были свойственны многим поколениям. Имели место механические приспособления для «развития» игрового аппарата: «дактилион» А.Герца, «хирогимнаст» К.Мартена, «хиропласт» И.Ложье, «руковод» Ф.Калькбренера. В среде музыкантов была очень распространена вера в многочасовые занятия и бесчисленные повторения. Позволялось, например, во время занятий «дабы не соскучиться читать книгу».

Изолированная работа пальцев без участия всего игрового аппарата привели к созданию механистической школы игры. На смену ей пришли анатомо-физиологическая, а затем и психотехническая школы. Между тем основной фактор развития техники это наличие связи между моторно-двигательной и эмоционально-слуховой сферами. Речь идёт о *музыкально-исполнительской технике*. Всё многообразие технических приёмов можно разделить на два вида:

1. Мелкая техника – гамма и арпеджиообразные пассажи, мелизмы, репетиции, двойные ноты. Задействованы мелкие группы мышц (кисть, предплечье), вес пальцев или кисти.

2. Крупная техника – аккорды, октавы, скачки, приёмы игры мехом. Задействованы крупные группы мышц (предплечье, плечо) вес плеча, предплечья.

Последовательность освоения данных видов техники:

- мелкая техника (младшие классы);
- крупная техника (средние, старшие классы).

Формирование технических навыков в различных типах фактуры

Одноголосная (гаммаобразная) фактура

В основе одноголосной (гаммаобразной) фактуры лежит пальцевой бросок и рефлекторный отскок. В этом виде техники следует избегать выпрямления пальцев, движения «вхолостую», излишне активные броски («стуккато»). В основном работают мышцы-сгибатели. Разгибатели отдыхают. Темп быстрый, штрих *legato-ligero* (связно-легко). В этом виде техники следует максимально полно использовать «импульсный» принцип игры: работая – отдыхать! Особую роль в данном виде техники играет положение запястья. Вогнутое запястье способствует игре в быстрых темпах, ощущению веса, активности пальцев. Выпуклое запястье – сдержанные темпы, кантиленное звучание, ощущение веса кисти, предплечья.

Основные недостатки в освоении данного навыка: «прямые» пальцы, излишнее давление в клавиатуру или поверхностная игра, вялый отскок.

Арпеджио

Данный вид фактуры предполагает взаимодействие всех частей руки. Эластичные суставы и ладонка – основа данного вида техники. Игра изолированными пальцами, при малоподвижной кисти и предплечья, не способствует развитию данного вида техники. Предслышание интервалов и ощущение расстояния между звуками – основа точного «попадания» на нужные клавиши. Также необходимы взаимодействие крайних пальцев, своего рода эстафета от пятого ко второму, при движении вверх, и от

второго к пятому (вниз). Особую сложность представляет исполнение арпеджио левой рукой на «выборной» клавиатуре. Облегчить эту работу может игра трезвучий с использованием дополнительных рядов.

Аккорды

Предслышание аккордовой последовательности, малая амплитуда движения, смелое взятие аккорда, активная работа кисти и предплечья, ощущение веса и дна клавиатуры – основа аккордовой техники. Вид туше - «толчок», твёрдая атака, штрих *non legato*. Для более мягкой атаки следует прогнуть запястье вниз от линии предплечья, что амортизирует скорость падения. Недопустимы «набирания» клавиш пальцами и «хватательный» рефлекс (давление в клавиатуру). Важен микроотдых «внутри» и между аккордами («импульсный» принцип игры). Перед тем как приступить к аккордовой технике, целесообразно освоить трезвучия и арпеджио.

Октавы

Октавы – наиболее сложный вид техники. В их исполнении сочетаются характер одноголосной фактуры с приёмами исполнения аккордов. Сложность октав заключена в широкой растяжке и, как следствие, напряжённой ладошке, что в свою очередь может привести к «зажиму». Во избежание этого следует пристально подойти к вопросу аппликатуры. Оптимальной считается та аппликатура, при которой задействованы все пальцы руки. Также важно не допустить изолированной работы пальцев без подвижных кистевого и локтевого суставов. Положение запястья должно быть ниже пясти. Игра октав, по сути, исполнение мелодии в октавном удвоении, а потому важно предслышать движение мелодии, направлять её, интонировать. Вес может приходиться и на кисть, и на предплечье, и на плечо – в зависимости от характера музыки.

Скачки

Исполнение скачков на баяне представляет собой большую трудность в силу вертикального расположения клавиатуры и отсутствия зрительного

контроля. В этом виде техники необходимы взаимодействие всех частей руки, точное распределение веса, смелое падение (без «ауфтакта»). Возрастает роль предельшания скачка, ощущения расстояния внутри него. Скачки это не только работа, но ещё и отдых. Отдыхать можно «внутри» скачка посредством ощущения «выключенного» запястья и «мягкой ладонки». Активное сопереживание ритмической, интонационной составляющей – основа естественного и результативного движения.

Роль инструктивного материала в развитии техники

Игра гамм, этюдов и упражнений ведёт к образованию прочных рефлекторных связей в коре головного мозга. Посредством их вырабатывается автоматизм движений, закрепляются постановочные элементы. Сами упражнения в дальнейшем помогут справиться с теми или иными техническими трудностями. Кроме чисто двигательных задач упражнения и работа над ними может существенно раздвинуть рамки музыкальных способностей. Играя упражнения, музыкант может специально поработать над отдельными элементами: ритмические формулы развивают чувство ритма, полифонические – слух, все вместе – музыкальную память. Упражнение должно соответствовать поставленной задаче. Оно должно быть легче, проще и короче чем сама задача.

«Гамма» – третья буква греческого алфавита. Создателем нотной грамоты принято считать итальянского композитора Гвидо д'Арецо (Аретинский), живший предположительно между 990 и 1050 г.г. Он усовершенствовал невменную систему записи звуков, проведя четыре линии, означавшие звуки, которые отстояли друг от друга на терцию. Таким образом, точно обозначалась высота всех звуков напева. Изучение гамм знакомит с основными формулами баянной техники, ладотональной системой, кварто-квинтовым кругом, с аппликатурными формулами, штрихами, меховедением. Гаммы позволяют выработать пальцевую моторику. К освоению гаммового комплекса целесообразно приступать с

хроматической гаммы (школа Я.Орланского-Титаренко), об этом же говорят М.Лонг, И.Пуриц. В.Семёнов освоение первых навыков движения рук по клавиатуре предлагает начинать с перекладывания той или иной пары пальцев по двум вертикальным рядам как правой, так и левой «выборной» клавиатуре. Далее – игра последовательностей из двух, трёх, четырёх звуков, от разных клавиш. Штрих – non legato, вид туше – нажим (плавное отпускание). Рекомендуемая аппликатура – традиционная, когда каждый палец «привязан» к тому или иному ряду. Позиционная – позже, спустя два, три месяца занятий. Очень важно добиться ритмической чёткости, играть цельно, без остановок. Выбирая темп, следует помнить, что механизм быстрых движений принципиально отличается от механизма движений медленных. После того как будет освоено одноголосное движение можно приступать к игре гаммы в терцию, сексту. Работа над гаммой будет более эффективной, если та будет звучать не механически, а осмысленно и эмоционально окрашено – как песня, танец или марш.

Этюд – это музыкальная пьеса технического характера на тот или иной вид техники. В остальном работа над этюдом сродни работе над пьесой. Практическая польза от этюдов возникает лишь тогда, когда те играют наизусть и в темпе.

В работе над развитием исполнительской техники необходимы последовательность и систематичность. Ситуации, когда инструктивный материал не развивает, а тормозит технику возникают по причине дефицита слухового контроля и ощущений. Механическая игра формирует у ученика негативное отношение к «неинтересным» гаммам.

Тема № 4.

«Импульсный» принцип игры.

«Отдых – одна из самых утомительных вещей на свете», – Г.Коган. [5, с.169]

Мышечная деятельность организма человека имеет две категории: *динамическую и статическую*. Динамическая категория связана с переносом тела в пространстве, статическая – в удержании тела в неподвижном состоянии. При статике (давлении в клавиатуру) происходит ухудшение кровообращения, недоокисленные продукты обмена скапливаются в тканях, провоцируя те или иные заболевания. Чрезмерные мышечные усилия вызывают включение в работу и соответствующих мозговых центров, что усложняет условия работы мышц и центральной нервной системы. Этот процесс напоминает перебои в электроснабжении. В случае перегрузки электрической сети срабатывает защита, а в игре возникает незапланированная остановка, сбой. В итоге наступает так называемый «зажим». Он образуется, когда возбуждение из очага управляющим данным движением иррадирует на другие зоны нагружая их. Накапливаясь эти напряжения становятся постоянными «спутниками» организма. Нередко причиной зажима наряду с усталостью может быть излишне «старательное» исполнение, когда понятия «стараться» и «напрягаться» становятся синонимами, или завышенная программа. Расслабление мышц и постоянное стремление к уменьшению избыточных мышечных напряжений – важнейшая предпосылка успешного обучения. Это должно стать для ученика рефлексорным, привычным, каждодневным. В противном случае возможно появление следующей ситуации – «Чем больше занимаюсь, тем хуже...». Причина – в бессознательном отношении к работе рук, механической игре.

Проблемой организации игровых движений занимались многие исследователи: О.Шульпяков и А.Шмидт-Шкловская в Ленинграде, Н.Бернштейн и И.Гофман в Москве, В.Гутерман, А.Александров, З.Алёшина в Екатеринбурге. Профессор Уральской Государственной Консерватории им. М.Мусоргского С.Перельман выработала методику

«импульсного» принципа игры. Суть его в том, что при работе мышц, в них протекают три этапа состояний мгновенно сменяющих друг друга.

1. Готовность к движению. Мышцы находятся в состоянии активной свободы, игрового тонуса. Работает экономное усилие необходимое для поддержания рук в определённой позе.

2. Игра, взятие звука. Способов взятия звука может быть очень много. Это может быть нажим, толчок, удар, мышечное, весовое и смешанное усилие, в зависимости от звуковой задачи.

3. Удержание клавиши. Часто это сопровождается излишним давлением в клавиатуру, возбуждением нервной системы. Надо, чтобы после взятия звука и восприятия звука слухом первоначальное усилие мгновенно снялось и осталось лишь лёгкое придерживание клавиши весом пальца, кисти или предплечья с последующим переносом этого веса на соседний звук, клавишу. На смену возбуждения нервной системы должен прийти процесс торможения. Таким образом, можно сделать вывод, что в основе техники лежат процессы торможения.

В процессе формирования «импульсного» принципа игры важно избегать как излишнего давления в клавиатуру (хватательного рефлекса), так и другой крайности – игры в полклавиши, до «точки звучания». В некоторых методических работах пропагандируется данный вид туше. Хочется предостеречь о возможных проблемах в случае слепого следования данной установке.

Мудрость «импульсного» принципа заключена в том, что из трёх этапов рабочим является второй – взятие звука, остальные отдых. Также моментами отдыха нужно считать паузы, цезуры, скачки, переключения регистров. Актуальность работы в этом направлении сохраняется на всех уровнях обучения от музыкальной школы до ВУЗа.

В исполнительской среде существует условное деление на «весовиков» и «силовиков». Силовой манере игры свойственны различные

профзаболевания. Это опухоли (ганглии), контрактуры (мышечные уплотнения), координаторный невроз, зажатость (вялость) игрового аппарата, остановки во время игры. Всё это следствие дефицита «импульсного» принципа игры.

Часто посадка исполнителя, его игровой тонус зримо отличаются за инструментом и вне его. В одном случае они скованны и напряжены, в другом свободны и раскованы. Поэтому весьма полезно понаблюдать за поведением ребёнка в жизни. Его походка, осанка, мимика, жесты, речь, дыхание. Если там всё в порядке – перенести эти ощущения за инструмент.

Не следование «импульсному» принципу игры ведёт к целому ряду проблем. Это дефицит техники, отсутствие интереса, зажатый игровой аппарат. В случае возникновения таковых следует:

1. Составить письменный отчёт о своём самочувствии за инструментом, и без него.
2. Понять где в организме присутствует ощущение дискомфорта, боли, неудобства?
3. Сколько часов длится занятие и когда наступает утомление?
4. Какие виды техники удаются, а какие нет? На каком инструменте? Нередко дискомфорт за баяном может смениться ощущением относительной свободы за фортепиано.
5. Каково самочувствие на сцене?
6. Бывали ли периоды ремиссии и с чем это связано?

Нужно проследить эти изменения во времени начиная с младших классов и делать соответствующие отметки в характеристике учащегося.

Зрительно-слуховые и мышечно-суставные ощущения – мощный фактор воспитания двигательной культуры. Конечно, не все и не всегда могут обладать способностью «очеловечивания инструментализма» (определение Б.Асафьева). Для этого нужен активный, эмоциональный,

чуткий музыкальный слух и мышечно-суставные ощущения, ибо только им по-настоящему удаётся управлять игровым аппаратом.

На первых порах без помощи со стороны ученику не просто оценить свой звук, но по мере овладения «импульсным» принципом игры, посредством самоконтроля это будет даваться всё легче. В процессе такой работы создаются прочные слухо-двигательные связи, когда одно только представление о звуке сопровождается соответствующей настройкой всего игрового аппарата.

Тема № 5.

Приёмы игры мехом.

«Выразительная игра значительно облегчает выполнение приёмов, поскольку происходит переключение внимания от однообразных движений к решению конкретных художественных задач, а это в конечном итоге главное», – В.Романько. [16, с.130]

Разжим-сжим – основной приём игры мехом. Все остальные, в своей основе, построены на их сочетаниях. Освоение этого навыка начинается с первых уроков посредством закрепления постановочных элементов, ощущения устойчивости инструмента и мышечной свободы, веса руки и левого полукорпуса. Мех надо вести влево чуть от себя, как-бы на «вдохе». Движению на разжим не должно предвять натяжение меха. Взятие звука и меховедение должны совпадать.

Лабораторные исследования, проведённые профессором Б.Егоровым, позволили сделать вывод, что звучание на разжим и сжим не совпадает по высоте, тембру, громкости, ответу, порогу срыва и расходу воздуха. К этому можно добавить большее физическое усилие при игре на сжим. Важно добиться того, чтобы игра на сжим по звуку не отличалась от игры на разжим. Для этого в работе левой руки должны участвовать мышцы

плеча. Движение от локтя ведёт к зажиму и ранней утомляемости. Напряжение в левой руке не должно передаваться в правую. Для этого нужно контролировать правую руку на предмет зажатости. Нельзя поднимать левую ногу, наклонять туловище. Нельзя форсировать звучание. Сила звука должна отвечать возрасту ребёнка, силе его голосовых связок. Особая трудность в освоении разжима и сжима заключена в точке смены направления движения меха. Смена меха будет плавной и не заметной, если её готовить заранее чуть прибавляя звучность. Важно посредством верно подогнанного ремня обеспечить контакт руки и левого полукорпуса.

Тремоло – быстрое чередование разжима и сжима. Непременное условие в освоении тремоло – чередование напряжений и расслаблений (возбуждения и торможения). Нужно добиваться автоматизма трёх стадий движения: *падения, точки падения и рефлекторного отскока*. Для этого можно представить игру в пинг-понг, где ракетки это правый и левый полукорпус, а теннисный шарик – мех. Направление движений левого полукорпуса влево-вниз, вправо-вверх. Для лучшего ощущения предплечье следует слегка раскачивать на основании ладонных мышц. Необходимо использовать потенциальную энергию левого полукорпуса, поддерживать колебательные движения инструмента, следить за свободой игрового аппарата, дыханием.

Этапы освоения тремоло:

1. Взять аккорд и сыграть на разжим под действием веса левой руки и полукорпуса, ощутить полную раскованность.
2. Сделать сжим. Технически это сложнее разжима. Необходимо проконтролировать опору меха на бедро левой ноги, не приподнимать левый полукорпус, туловище вправо не наклонять, не упираться рукой (подбородком) в гриф, следить за качеством звука.

3. Сыграть основную ячейку тремоло $\lceil \lfloor$. Сыграть две (три) ячейки. Слегка выделить сильную долю, ощутить рефлекторный отскок (инерцию движения). При появлении усталости или статики (зажатия) – отдыхать.

Тремоло бывает квартольным и триольным и отличается временем снятия аккорда.

Триоли мехом – чередование разжима и сжима где разжим снятием руки делится на две доли.

«Прямой» способ игры – разжим, сжим, разжим;

«Обратный» – сжим, разжим, сжим.

Существующая проблема экономии меха, энергии исполнителя решается путём активизации второй доли.

Квартольный рикошет по своему звучанию напоминает тремоло, однако отличается более импульсивным, «нервным» характером. В нём третья доля создаётся дроблением второй за счёт удара верхних частей корпуса; звучание третьей доли прерывается сменой меха, однако эта смена обостряется ударом нижних частей корпуса; окончание четвёртой и начало первой долей создаётся пальцевыми движениями, что образует реальный перерыв в звучании. Наибольшее внимание требует исполнение третьей и четвёртой долей.

1 элемент – разжим верхней частью меха, нижняя половина сомкнута.

2 элемент – верхняя часть сжимается, а нижняя расходится.

3 элемент – сжим нижней частью меха.

4 элемент – разжим верхней частью меха.

Во время цикла пальцы с клавиш не снимаются.

Триольный (пятидольный) рикошет – аналогичен квартольному, но с иной метрической пульсацией. Исчезают пальцевые движения

прерывающие звучание одной доли и дающие начало другой. Происходит слияние четвертой и первой долей квартальной группы.

Вибрато выполняется кистью левой или правой руки лёгким качанием (крупное вибрато). Путём напряжения локтя, предплечья (мелкое вибрато). Иногда исполняется боринами меха или при помощи колена. Использовать вибрацию нужно осторожно не превращая средство в самоцель.

Все приёмы следует играть выразительно, с учётом фразировки, динамики, начиная с медленного темпа, по звеньям, заканчивая быстрым.

Умения и навыки

По окончании 5 семестра учащийся должен:

- овладеть методикой занятий с учащимися средних и старших классов;
- знать теорию формирования двигательной культуры, игрового тонуса, «базовых» ощущений и их роли в развитии техники;
- владеть техникой звукоизвлечения на баяне;
- освоить «импульсный» принцип игры, основные приёмы игры мехом;
- изучить перечень обязательной методической литературы.

III курс, 6 семестр

Тема № 1.

Основные принципы обучения.

Дидактика (греч. *didaktikos*) – поучительный. Раздел педагогики излагающий общую теорию образования, система правил и принципов.

Обучение и воспитание – единый процесс

Данный тезис является фундаментальным, основополагающим принципом педагогики. Обучая – воспитывай, воспитывая – обучай! Посредством музыки и игре на каком-либо музыкальном инструменте ребёнок выравнивает себя с обществом, делая себя и своё окружение лучше, чище, добрей. Обучение музыке с позиции инструмента обедняет

личность, тормозит развитие, лишает ребёнка самостоятельности. Воспитание таких качеств как любовь к музыке, трудолюбие, самостоятельность и творческая инициатива должны стать предметом заботы педагога, ученика и его родителей.

Знать и уметь

От знаний к умениям, от умений к навыкам. Суть этого постулата заключена в единстве теоретической и практической видов деятельности человека. Общеизвестно, что процесс социально-культурного роста людей развивается нормально только тогда, когда руки учат голову, затем поумневшая голова учит руки, а умные руки снова и уже сильнее способствуют совершенствованию мозга. Не следование данному принципу ведёт к одностороннему восприятию профессии педагога-музыканта, поверхностной, упрощённой форме передачи и усвоению информации, дефициту слухо-двигательных связей.

Принцип повторности и узнаваемости (от простого – к сложному)

Накопление репертуара его повтор на новом качественном уровне – необходимый аспект обучения. Возврат к ранее пройденным произведениям облегчает пребывание на сцене, развивает исполнительские способности, делает занятия интересными и продуктивными. Включение в репертуар детской, популярной, развлекательной музыки наравне со сложной программой открывает перед учеником прелесть музицирования. Ребёнок учится ценить красоту музыки, мелодии, звука. Постепенное усложнение пьес учит грамотному анализу формы, музыкальных средств, исполнительских задач. Синтез всего достигнутого выражается в способности воплотить симультанный образ в игровые движения, навыки.

Единство технического и художественного развития

В основе данного принципа заключены понятия естественности, целесообразности и экономичности. Все двигательные навыки должны исходить и следовать этому положению. То есть быть естественными, а

значит игровыми; целесообразными, то есть в контексте звука; экономичными (работая – отдыхай). Увлечение техникой вне художественной задачи делает игру бессмысленной. Приоритет же образно-эмоциональной сферы привносит в игру сумбур и делает не понятной для слушателя.

Индивидуальный подход в обучении, планирование учебной деятельности

Индивидуальный подход к каждому ученику необходим, прежде всего, потому, что универсальных, одинаково безотказно работающих на всех учеников приёмов воздействия не существует. Музыка как духовная информация, как откровение создаёт особую психологичность отношений, а индивидуальная форма занятий наиболее полно способствует раскрытию личности ребёнка. Темперамент, характер, тип личности ребёнка, его музыкальные данные – всё должно быть предметом самого пристального внимания педагога. Планирование процесса любой деятельности это чередование работы и отдыха, что предполагает выбор самой программы, режима труда, ведение дневника и выставление оценок.

Развитие трудолюбия, самостоятельности и творческой инициативы

Развивая самостоятельность и самоконтроль, ученик добивается важнейшего «побочного» эффекта: высокой помехоустойчивости движениям, способности противостоять всякого рода сбивающим воздействиям. Н.Бернштейн сравнивал подобные движения с шариком, катящимся по наклонному желобу и стремящимся выйти за его рамки. Творчески инициативный ученик нередко выходит за рамки своей деятельности. Следуя «проблемному» методу обучения он сам ставит задачу, сам находит пути её решения и сам же даёт оценку сделанному. «Репродуктивный» метод обучения, в основе которого лежит принцип «Делай как я!», ограничивает инициативу и не позволяет в полной мере раскрыть талант ученика.

Тема № 2.

Организация самостоятельных занятий. Устройство и ремонт инструмента.
«Музыкант проводит за инструментом большую часть времени в самостоятельных занятиях. При дефиците времени очень важно, чтобы часы, проведённые наедине за инструментом, были предельно продуктивно использованы и приносили наибольшую отдачу», – З. Алёшина. [1, с.76]

Конечная точка приложения всех усилий музыканта – сцена. Но, чтобы прийти к ней требуются длительные, многочасовые занятия. Продуктивность занятий во многом зависит от уровня развития музыкальных способностей, исполнительских навыков и самостоятельности ученика. В связи с этим становится значимой роль теоретической подготовки вообще и предварительного анализа нотного текста в частности. Как пишет профессор З.Алёшина, в исполнительском процессе важнейшую роль играет подсознание. *«И от того, какого качества информация будет заложена в его кладовые, зависит характер его деятельности».* [1, с.77] Следует помнить, что нотные системы качественно отличны от звуковых. Здесь можно говорить не о расшифровке, а о творческом преодолении текстовых, подтекстовых и надтекстовых структур.

Разнообразие форм деятельности на уроке – дополнительный стимул в развитии самостоятельности и творческой инициативы. Это подбор по слуху, транспонирование, чтение нот с листа, пьесы для самостоятельной работы. При таком подходе учащийся из *объекта* обучения становится *субъектом*, обучающим самого себя с помощью учителя. Педагог чаще слышит «интересные вопросы», а не «правильные ответы». При авторитарной, «требовательной» системе обучения во всём этом отпадает необходимость, всё оценивает учитель. *«Проблемный»* метод обучения, в

отличие от «репродуктивного» в состоянии решить эти и другие задачи. Большую роль в организации самостоятельных занятий играют текущее и перспективное планирование. Интересная программа с учётом пожеланий и предпочтений ученика – залог его работоспособности. Творческая атмосфера на уроке, присутствие родителей, запись в дневнике – основа продуктивной работы дома. Продолжительность домашних занятий должна быть пропорциональна вниманию ребёнка. Материал должен быть разнообразным. Необходимо спланировать время занятий (перерывы, дробление занятий, разыгрывание). Один из критериев самостоятельности – отношение к звуку, потому нельзя играть небрежно, даже если тебя никто не слышит.

«Признаки» самостоятельности ученика:

- ученик может самостоятельно найти способ решения, действия, которые позволят достичь цели;
- ищет и находит недостающие знания, «рецепты» в любом «хранилище информации» путём расширения кругозора, эрудиции;
- учащийся даёт адекватную оценку результатам поиска (как правило, более строгую, чем учитель).

Устройство и ремонт инструмента

Современный готово-выборный многотембровый баян (аккордеон) относится к семейству клавишно-язычковых, пневматических гармоник. Существует множество модификаций инструмента. Основу инструмента составляют два полукорпуса объединённые меховой камерой. Внутри них можно насчитать до 6000 различных деталей, в том числе несколько резонаторов с планками, крепящимися к деке. Правая механика инструмента относительно проста, чего не скажешь о левой. Поэтому без специальных навыков такие действия как регулировка клавиатурного шага, пружин, устранение смещения клапана, подзвучки – чреватые поломкой инструмента. Регистровый механизм так же в случае поломки

нуждается в ремонте специалиста. Баян в звуковом отношении очень пластичный, певучий инструмент. Его динамический диапазон велик (от тончайшего пианиссимо до фортиссимо). Музыкально-акустические достоинства баянов такие как высота звука (*Гц*), громкость, динамика (*дБ*), тембр, окраска звучания (зависит от количества и относительной силы гармоник образующихся от колебания язычка) зависят от конструкции, качества изготовления материала но самое главное – качества изготовления и настройки голосов. Ведь в многотембровом баяне на один звук приходится восемь голосов. Кроме этого, на звуковые характеристики инструмента влияют голосовые планки. Они бывают кусковые, групповые и цельные. Удачным можно считать инструмент обладающий компрессией, хорошим ответом и порогом «срыва», хорошим строем и сбалансированной механикой. Основу «звукового букета» правой клавиатуры составляют четыре тембра составляющие вместе пятнадцать комбинаций: «фагот», «кларнет», «концертина», «пикколо». Многотембровые баяны и аккордеоны обладают «прямой» («концертина», «пикколо») и «ломаной» деками («фагот», «кларнет»). Транспонирующие тембры – пикколо (на октаву выше), фагот (на октаву ниже). Наряду с достоинствами инструмента существуют и его недостатки: разница в звучании правого и левого звукорядов, стук клавиш, клапанов, борин меха, шум механики, регистров, большой вес, сложность конструкции. Несмотря на заметный прогресс в техническом оснащении баянистов эстетика звучания по-прежнему остаётся одним из наиболее уязвимых мест во всех звеньях обучения игре на баяне. На эстетику звучания влияет ряд факторов, среди которых важнейшие – развитый вкус, общая и музыкальная культура, техническая оснащённость, а так же понимание и умелое использование конструктивно-акустических особенностей инструмента.

Тема № 3.

Об индивидуальном подходе. Одарённые дети.

«Сплошь и рядом приходится наблюдать, что как родители в семье, так и воспитатели в школе воздействуют на ребёнка, совершенно не отдавая себе отчёта, почему именно следует применять к нему те или другие воспитательные меры; а ведь подобное бессознательное руководство никогда не проходит без серьёзных последствий», – П.Лесгафт. [6, с.18]

Индивидуальный подход необходим, прежде всего, потому, что универсальных, одинаково безотказно работающих на всех учеников приёмов воздействия не существует. Индивидуальный подход проявляется в том, что изучая ученика, педагог применяет такие методы работы, которые продиктованы его возрастом, характером, темпераментом, типом личности, музыкальными и исполнительскими способностями.

Характер – это отношение воли основанной на истинах к ощущениям и чувствованиям. Это способность к преодолению тех или иных жизненных преград. Условия для развития характера:

- труд, борьба, движение к намеченной цели;
- дисциплина и самодисциплина, самоограничения и чувство меры;
- физические нагрузки, закаливание организма (спортивный характер).

Темперамент – это сила и быстрота действий и чувствований.

Сангвиник (легкокровный) – с быстрыми, но слабыми чувствованиями и проявлениями; быстро «загорается» и быстро «гаснет». Сговорчив, всему сочувствует, легко сближается но так же легко и расстаётся.

Меланхолик (тяжелокровный) – с медленными и сильными чувствованиями и проявлениями. Несговорчив, мнителен, опаслив, эмоционально неустойчив.

Холерик (теплокровный) – с быстрыми и сильными проявлениями, резкими и порывистыми действиями. Не терпит однообразия.

Флегматик (хладнокровный) – с медленными и слабыми чувствованиями. Постоянен, инертен.

Темперамент устанавливается более определённо с появлением постоянных зубов, т.е. к семилетнему возрасту. К пятнадцати, шестнадцати годам он определяется окончательно. В детском возрасте преобладают сангвиники и холерики, в старческом флегматики и меланхолики, реже холерики и ещё реже сангвиники. Это связано напрямую с состоянием кровеносных сосудов, симпатической нервной системой. В «чистом» виде темпераменты встречаются редко. Посредством волевых усилий возможна их некоторая коррекция. *Экстраверты* (подвижные дети) – сангвиники и холерики. *Интроверты* – (малоподвижные) – флегматики и меланхолики.

Тип личности – это степень умственного и физического развития, отношение к правде, морали и семейным ценностям. Если темперамент есть явление врожденное, а характер – приобретенное (то качество воли, по которому человек обязуется держаться определённых принципов), то тип личности устанавливается во время жизни в семье. Именно семейные ценности делают из человека – человека, закладывают такие качества как любовь и преданность делу, самоотдачу и бескорыстие, трудолюбие и работоспособность. Без этого музыканту сложно оставаться музыкантом. Данные типы могут встречаться как в «чистом» виде так и в комплексе.

Добродушный тип – разумно-самостоятельный, с преобладанием умственной деятельности и с твёрдой нравственностью. Справедлив, правдив, бескорыстен, самостоятелен. Не формалист, не терпит шаблонов, однообразия. При заинтересованности – весьма активен. При дефиците интереса имеет склонность к лени. Смело критикует старших. Помогает младшим, уважает любой труд. К замечаниям относится ровно, старается делать выводы. Наблюдателен. Не отличается сильно развитой памятью, но усвоенные им знания в состоянии применять на деле.

Честолюбивый тип – подражательно-рассудочный, с чувством первенства и с внешнеусвоенными нравственными основаниями. Отличается внешним видом, выраженным чувством собственного достоинства. Внимательно слушает учителя. Готов отличиться. Критику и замечания не приемлет. Охотно занимается искусствами ради успеха и оваций. Сильно развитая память, но собственно мышление отсутствует. На лицо штампы, когда-то выученные понятия. Нравственные качества уже взрослой личности далеки от идеала – узкий эгоизм, грубость, инфантилизм.

Лицемерный тип – рефлекторно-опытный («хамелеон»), с повышенной деятельностью, без нравственных проявлений. Отличается скромностью и вниманием ко всему от чего или от кого может зависеть. Демонстрирует лояльность, угодлив. Часто передаёт чужие мысли, поступки. Проявляет симпатии, раздаёт комплименты. Всячески, под любым предлогом, старается избежать работы, труда. Понятия «добро» и «зло» тождественны понятиям «попался» и «не попался». Память у такого типа развита относительно слабо. Он усваивает лишь то, что легко даётся, что броско и ярко. Все явления опытно-рефлекторные (инстинктивные), собственных мыслей и понятий нет.

Мягко-забитый тип – рефлекторно-опытный, с инертными действиями, без нравственных оснований. Само название данного типа говорит о забитости. Но забитости не строгостью и наказаниями, а животной лаской и излишним вниманием. Совершенно беспомощен и не самостоятелен. Требователен к комфорту, капризен. Типичная реакция на проблему – слёзы. К людям относится свысока. В школе он всегда ведом, легко принимает чужую опеку, отсюда повышенная мимикрия (способность приспосабливаться к окружающему). К занятиям относится равнодушно, как и к дружбе. Неумение распорядиться своим временем затягивает приготовление уроков на неопределённое время. Причина

возникновения данного типа – предупреждение всякой полезной инициативы ребёнка.

Злостно-забитый тип – подражательно-рассудочный, угнетённый преследованиями и несправедливостью с внешне-усвоенными нравственными основаниями. Молчалив, стеснителен, подозрителен, смотрит сбоку и исподлобья. Ласку и внешние проявления заботы, участия не приемлет. Товарищество и дружбу ценит. Стоек, терпелив. Любит покровительствовать слабому. К занятиям относится вяло, безынициативно, старается не делать ничего сверх меры по возможности подороже оценивая свой труд. Не допускает никаких рассуждений, твёрдо исполняет данное ему поручение. Причины, содействующие появлению такого типа: запрещение рассуждать, применения насилия, оскорбление личности ребёнка и всякая иная несправедливость.

Угнетённый тип – разумно-исполнительный, с преобладанием физической деятельности и твёрдыми нравственными основаниями. Данный тип отличается от добродушного типа преобладанием в силу необходимости физического труда над умственным, недостаточным стремлением к отвлечённому мышлению. Лица этого типа настолько привыкли к материальной нужде и физическому труду, что сами не ценят его и отличаются большой скромностью и нравственными началами. Стоек, настойчив, терпелив, но малоинициативен. Надёжный товарищ. К занятиям относится очень серьёзно, но не выделяется. Музыка, поэзия и другие виды искусства не трогают.

Помимо знания и учёта возрастных и психологических особенностей, индивидуальный подход может проявляться в подборе репертуара, развитии музыкальных и исполнительских способностей ученика, его технического мастерства.

В конце года учащийся-практикант составляет психологический «портрет», пишет характеристику на ученика.

Характеристика:

- возраст, темперамент, характер, увлечения;
- музыкальные данные (слух, ритм, память) эмоциональная отзывчивость;
- исполнительские способности (степень владения инструментом);
- отношение к занятиям, уровень обучаемости, успеваемость;
- проблемы и пути их решения.

По мнению швейцарского исследователя, психолога и философа, создателя теории когнитивного развития Жана Пиаже (1896-1980), функция интеллекта (познания) заключается в обработке информации и аналогична функции организма по переработке пищи. У одарённых детей биохимическая и электрическая функции мозга (аппетит) повышены. Им свойственны отличная память, абстрактное мышление, ранняя речь, тяга к коллекционированию, чувство юмора. Они отличаются высоким энергетическим потенциалом и низкой продолжительностью сна. Многогранность проявления одарённости определяется тремя взаимосвязанными программами:

- опережающим развитием познания;
- опережающим психологическим развитием;
- отличными физическими данными.

Большие способности – большие проблемы. Человек, восприятие которого хронически опережает его возможности всегда находится под стрессом. При этом важно помнить, что терпеть неудачу – нормально и неизбежно. Одарённым детям свойственна излишняя соревновательность и высокая работоспособность (перфекционизм).

Музыкальные способности детей начинают проявляться раньше других, иногда на первом году жизни. Музыкально одарённые дети любопытны в отношении звучащих предметов, незнакомых тембров. В работе это проявляется в тяге ко всему новому: освоению новых музыкальных инструментов, чтению нот с листа, подбору по слуху,

сочинению, импровизации. Исполнительский талант проявляет себя более активно, нежели композиторский. Раньше других способностей раскрывается виртуозно-техническое дарование (психомоторика). Техническая одарённость относится к общей одарённости как часть к целому. Ей свойственна хорошая беглость, пластичность, тонкая моторная координация (связь между зрением, слухом и движением). Программа таких учеников отличается разнообразием и сложностью. Они склонны к отстаиванию собственного «Я» в трактовке произведения. С такими детьми и трудно и легко. Легко когда ученик верит в педагога, а педагог в состоянии научить.

Необходимые качества в работе с одарёнными детьми:

- позитивная «Я – концепция», способность к самоанализу, риску, умение разрешать конфликты;
- высокая квалификация педагога, чувство юмора, умение планировать свою работу, не ускорять события, не идти на «поводу» у ребёнка, не потакать его амбициям и излишней соревновательности.

Строгая регламентация урока, повторяющиеся, монотонные действия – враг одарённости. Замечено, что одарённые дети часто сопротивляются «всестороннему развитию» проявляя интерес к одному занятию. Согласно последним исследованиям в области психологии, отцы оказывают большее влияние на творческие способности девочек, а матери – мальчиков. Одарённые мальчики обладают такими чертами как мягкость, гибкость, мечтательность. Девочки – настойчивы, целеустремлённые, независимы. Таланты юных математиков и музыкантов выигрывают от более раннего и интенсивного доступа к информации. Интеллектуалы от литературы и философии «вызревают» медленнее. В семье, где музыкальны оба родителя, вероятность появления музыкально одарённого ребёнка составляет 84-86 %, где музыкален лишь один из родителей – 60%, если

оба не музыкальны – 25-30%. Возраст «созревания» одарённости – первые три года жизни.

Тема № 4.

Проблемы современного музыкального образования.

«Мне очень интересно наблюдать за молодыми музыкантами. Я называю их «марсиане», или индиго. Это свободные, независимые, умные, образованные, технологически «продвинутые люди», – М.Броннер. [3, с.18]

Музыкальная педагогика – это теоретическая база музыкального воспитания и образования, практическая деятельность по передаче знаний о музыке и формированию способов музыкальной деятельности. Это искусство, опирающееся на науку. В отличие от живописи, или архитектуры она не существует ни во времени, ни в пространстве. Звук, являясь материей музыки, не имеет даже формы. Он живёт лишь определённый период – в памяти слушателя и звучании инструмента. Музыка – одно из средств выражения общественного мнения, способ человеческого общения, форма отражения в интонируемом звуке самой действительности. Музыка, наконец, это информационный процесс, «математика души». Обучение детей игре на музыкальных инструментах открывает перед ними новый мир звуковых красок, стимулирует интерес к инструментальной музыке.

Музыкальное образование достаточно консервативно. Сложившаяся в 1930-е годы система начального и профессионального образования выдержала почти вековое испытание. Иная картина складывается при рассмотрении содержания образования. Требования к нему постоянно изменяются, пересматриваются учебные планы и программы, расширяется учебный и концертный репертуар. Этот экстенсивный путь развития

привёл к гипертрофированной многопредметности, к противоречию между количественной и качественной сторонами обучения. Сегодня музыкант перегружен предметами, ему не остаётся времени для профессионального роста, занятий на инструменте. Современный школьник подвержен мощному влиянию средств массовой информации. Интернет и невербальные формы общения вытесняют простые человеческие отношения. Общеобразовательная школа, преследуя свои интересы, не воспринимает учёбу в музыкальной школе как общественно-полезный труд. Инструмент и его репертуар перестают отвечать запросам ребёнка. А потому видение ученика как будущего профессионала с установкой на последующую специализацию, сегодня, внушает неоправданный оптимизм. Вместе с тем, надо признать, что методики общего музыкально-эстетического развития в наших детских музыкальных школах тоже, нет, поскольку, ДМШ, согласно Закону об образовании, является первой ступенью предпрофессиональной подготовки. Возникает некий парадокс: дети не могут, или не хотят полностью отдаваться занятиям творчеством, а взрослые не имеют права учить по-другому. Решение этой проблемы видится в реформировании системы начального музыкального образования. Необходим пересмотр самих программ, методик преподавания, организационной составляющей учебного процесса. Прежде всего, должна уйти так называемая «требовательная» педагогика. Когда ученик постоянно, что-то кому-то должен. Ученик никому и ничего не должен! Это основной постулат педагогики «сотрудничества». Один из критериев деятельности преподавателя – участие его подопечных в конкурсах, порой, становится самоцелью. Их количество переросло все разумные мерки, а качество стало притчей во языцех. В результате такой «деятельности», выпускник школы, учащийся музыкального колледжа, не музицирует, не владеет навыками подбора по слуху, транспонирования, чтения нот с листа, не «слышит»! Его самостоятельность ограничена, как и

желание учиться. Требуется пересмотра репертуарная политика. На смену традиционному плану работы отдела с обязательным перечнем исполняемых произведений, технических зачётов должен прийти более гибкий индивидуальный план развития каждого ученика, включающий пьесы эстрадного и популярного жанров, пьесы собственного сочинения, аранжировки, различные виды аккомпанемента. Особое внимание следует уделить развитию коллективного творчества, игры в оркестрах, ансамблях. Главное – привить детям любовь к музыке, раскрыть музыкальные способности ребёнка, расширить его кругозор на основе художественно полноценной музыки, стать слушателем, участником художественной самодеятельности, а наиболее одарённым продолжить своё профессиональное образование.

Работа музыканта – творческий труд, требующий полного напряжения сил. Единые ценности, интересы позволяют объединить педагога и его учеников в коллектив единомышленников. Формы такого общения могут быть разными – слушание музыки, посещение концертов, музеев, театров, выезд на природу, малые выступления в рамках классной аудитории. Однако одной школе не по силам справиться с этой задачей. Если родители ученика любят музыку и искусство, проявляют заинтересованность, помогают в ежедневном труде, то у ученика формируется и мотивация.

Экстенсивный путь развития, командно-административная форма управления, скудное финансирование, падение престижа профессии музыканта, устаревшие методики обучения привели к тому, что огромный штат квалифицированных педагогов, профессоров среднего и высшего звена вынуждены учить тех, кого ещё вчера, что называется, и на порог не пустили. Государство тратит не малые деньги на обучение специалиста, который в итоге не может, или не хочет найти работу, меняет специальность и уходит в иную сферу деятельности. Истоки проблемы в

пресловутом планировании. Когда учебное заведение обязано сохранять контингент, цифры набора. При этом неизбежно страдает качество подготовки специалиста.

Педагоги, отучившиеся в своё время, как музыканты-инструменталисты, получившие квалификацию преподавателя и концертного исполнителя, сегодня не могут полностью отдаться любимому делу. В контексте новых ФГОС они вынуждены ежедневно заполнять бесконечное количество бумаг. По замыслу инициаторов это должно оптимизировать работу педагога, помочь ему в организации урока. На деле создаётся ситуация когда работы столько, что работать некогда. Дети, студенты остаются «беспризорными», теряют интерес к учёбе, самоустраиваются. Педагоги забывают то, ради чего учились – музыку, инструмент. Сами же работы благополучно пылятся до очередной комиссии.

Аттестация педагогических работников выросла до размеров «Страшного суда» Микеланджело. При этом она позволяет бесхлопотно существовать пять лет, лишь формально отражая реальную деятельность педагога. Известен случай, когда преподаватель высшей квалификационной категории, на протяжении всей своей педагогической деятельности не подготовил ни одного абитуриента ССУЗа. Достаточно было оформить педагогический проект. Правильнее было бы вернуть прежние критерии – стаж и образование плюс премия за показатели (конкурсы, концерты, открытые уроки, методические разработки и т.п.). Тогда не раз в пять лет, а ежемесячно преподаватель будет думать – как заработать? Те же, кто доказал свою преданность делу, имеет награды и звания, должны иметь право на льготное прохождение процедуры аттестации, вплоть до её отмены.

XXI век – это век информационных технологий. Музыкальное сообщество остро нуждается в едином информационном поле – Интернет-

ресурсе учебных заведений города, района, округа. На его страницах можно будет увидеть концерты, мастер-классы, услышать доклады, прочесть статьи, объявления, поделиться мнением. Актуальность подобного проекта очевидна. Ведь многие интересные события остаются в рамках той, или иной аудитории. Это ограничивает свободный доступ к информации.

Музыкальная школа во все времена являлась сосредоточием всего лучшего, передового. Сегодня, она, наряду с училищем и консерваторией, постепенно утрачивает свои позиции. Процесс этот имеет объективные причины, поскольку культура – это экономика. Но даже при сложившихся условиях, мы можем многое изменить. Для этого надо объединить усилия в поисках выхода из создавшейся ситуации, иначе конкуренция на рынке образовательных услуг, формализм и равнодушие, приведут к сокращению высшей, средней, а затем и начальной сфер музыкального образования.

Хочется верить, что те «духовные скрепы», о которых говорил наш президент, приведут общество, политическую элиту, чиновников к пониманию того, что деление экономики на «базис» и «надстройку» несостоятельно и опасно для самого общества. Что понятия «культура производства», или «культура вождения» не могут существовать вне самой культуры.

Умения и навыки

По окончании 6 семестра учащийся должен:

- знать принципы дидактики;
- уметь организовать самостоятельные занятия учащегося, знать устройство и ремонт инструмента;
- различать и выявлять темперамент, тип личности, характер ученика;
- представлять место и роль музыкальной школы в современном обществе;
- изучить перечень обязательной методической литературы

СЛОВАРЬ ПРИЗНАКОВ ХАРАКТЕРА ЗВУЧАНИЯ

ЭНЕРГИЧНО

Бесшабашно
Бодро
Гордо
Могуче
Мощно
Мужественно
Настойчиво
Отважно
Призывно
Приподнято
Решительно
С бравадой
Сильно
Смело
Твёрдо
Уверенно
Чеканно

ТОРЖЕСТВЕННО

Величаво
Весомо
Грандиозно
Космично
Ликующе
Лучезарно
Монументально
Напыщенно
Насыщено
Неоспоримо
Ослепительно
Победно
Празднично
Пышно
Радостно
Солидно
Царственно
Церемонно

ВЗВОЛНОВАННО

Горячо
Грозно
Дерзко
Задиристо
Мятежно
Патетично
Порывисто
Пылко
Радостно
Рассерженно
Резко
С жаром
Страстно
Трагично
Тревожно
Феерично
Ярко

ЭЛЕГИЧНО

Безмятежно
Благоговейно
Благородно
Деликатно
Жалобно
Заворожено
Задумчиво
Задушевно
Лирично
Мечтательно
Молитвенно
Наивно
Нежно
Непринуждённо
Обворожено
Печально
Просто
Поэтично

Призрачно
Пустынно
С любовью
Светло
Сентиментально
Скорбно
Смиренно
Сонливо
Странно
Таинственно
Томно
Траурно
Уединённо
ВЕСЕЛО
Ажурно
Грациозно
Гротескно
Егозливо
Едко
Иронически
Изысканно
Изяшно
Капризно
Колко
Легко
Насмешливо
Пластично
Полётно
Прихотливо
Скерцозно
Танцевально
Тонко
Хитро
Шутовски
Шаловливо
Элегантно
Юмористически

ВОПРОСЫ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ФОНДА ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

Курс II, семестр 3

1. Этапы становления и развития методики обучения игре на баяне, аккордеоне.
 - что такое «методика»?
 - какие этапы развития методики обучения игре на баяне, аккордеоне ты знаешь?
 - в чём отличие этих этапов?
 - кто из музыкальных деятелей оставил наиболее яркий след в методике обучения игре на баяне, аккордеоне?
 - каковы современные задачи «методики»?
2. Работа над музыкальным произведением.
 - назови этапы работы над пьесой;
 - в чём их отличие?
 - в чём специфика работы на каждом из этих этапов?
 - какие ошибки характерны для каждого из этих этапов?
 - перечисли признаки характера звучания.
3. Работа над пьесой (полифоническое произведение).
 - какова цель работы над полифоническим произведением?
 - в чём отличие жанра полифонии от других музыкальных жанров?
 - перечисли основные виды полифонического письма;
 - как работать над полифоническим произведением?
 - какие проблемы возникают в процессе работы над полифонией?
 - полифонический словарь.
4. Работа над пьесой (крупная форма).
 - какова цель работы над циклическим произведением?
 - в чём отличие жанра крупной формы от других музыкальных жанров?
 - какие проблемы возникают в процессе работы над крупной формой?
 - какие принципы звукоизвлечения лежат в основе жанра крупной формы .
5. Работа над звуком в классе специальности.
 - что такое музыкальный звук и в чём его отличие от не музыкальных звуков?
 - что такое «культура звука»?
 - что такое «слуховой» и «двигательный» методы обучения?
 - как работать над звуком в классе специальности?
6. Штрихи, артикуляция и виды туше.
 - что такое «туше» и «артикуляция»?
 - какова роль ощущения в освоении этих навыков?

- что такое «штрих»?
- какова жанровая природа штриха?
- что можно отнести к сфере меха и сфере пальцев, что является «синтаксисом» а что «фонемой»?
- перечисли штрихи, туше и виды артикуляции.

Курс II, семестр 4

1. Работа с начинающими.

- в чём состоит трудность работы с начинающими?
- назови периоды и основные этапы работы с начинающими;
- какие упражнения, и для каких групп мышц тебе известны?
- какова очерёдность освоения навыков подбора по слуху, чтения нот с листа и транспонирования?

2. Формирование навыков посадки и постановки.

- дай определение понятиям «посадка», «постановка», «навык»;
- какова роль психофизических связей в формировании этих навыков?
- какие упражнения по формированию навыков посадки и постановки тебе известны?
- перечисли ошибки постановочного периода.

3. Освоение навыка меховедения и клавиатур инструмента.

- очерёдность освоения меховедения и клавиатур;
- очерёдность освоения «выборной» клавиатуры и «готовых» аккордов;
- какова методика освоения клавиатур?
- какие упражнения тебе известны?

4. Развитие музыкальных способностей.

- о чём говорит теория Б.Теплова?
- что такое «задатки», «музыкальная» и «техническая» одарённость?
- назови виды музыкального слуха;
- что такое музыкально-ритмическое чувство?
- что такое музыкальная память?
- как работать над развитием музыкальных способностей?

5. Урок – основная форма работы. Критерии оценок учащегося.

- какова структура урока?
- какие типы уроков тебе известны?
- какие критерии оценок учащихся тебе известны?
- назови причины возникновения ошибочных действий.

6. Освоение навыков подбора по слуху, транспонирования и чтения нот с листа.

- что такое подбор по слуху, транспонирование и читка нот с листа?
- каковы этапы освоения этих навыков?

7. Об аппликатуре.

- какой принцип лежит в основе выбора аппликатуры?
- какова роль пальцевого броска и рефлекторного отскока?
- какие ошибки характерны для работы первого пальца?
- что такое «позиционная» и «традиционная» аппликатура?
Очередность освоения.

8. Об эстрадном волнении.

- назови виды эстрадного волнения;
- назови фазы эстрадного волнения;
- роль темперамента в сценическом имидже;
- каковы причины и способы коррекции эстрадного волнения?

Курс III, семестр 5

Работа с учащимися средних и старших классов ДМШ.

- что является предметом пристального внимания педагога в работе со старшеклассниками;
- что такое «проблемный» и «традиционный» методы обучения;
- какие интересы (доминанты) свойственны старшеклассникам, как использовать эти качества;
- что происходит в исполнительской сфере старшеклассников?

Роль ощущения в развитии техники.

- назови исполнительские направления (школы) игры;
- что такое «ощущение»?
- какие ощущения тебе известны?
- какова роль ощущения в развитии техники?
- что доказал Ф.Штейнгаузен?
- что такое «мышечное чувство»?
- как можно контролировать работу рук?

Работа над техникой.

- что такое «музыкально-исполнительская техника»?
- назови главный фактор (условие) развития техники;
- назови виды техники, какова последовательность их освоения;
- как играть одноголосную фактуру (гаммаобразные пассажи), арпеджио, аккорды, скачки, октавы?
- что такое «инструктивный материал»?
- какова роль гамм, этюдов, упражнений в развитии техники?

«Импульсный» принцип игры.

- назови этапы ИПИ;
- какой (какие) этап является рабочим?
- что можно считать моментами отдыха?
- кто такие «весовики» и «силовики»?

- какова роль «слухо-двигательных» связей в развитии ИПИ?
- к чему ведёт дефицит ИПИ?
- что делать, если ребёнок зажат?

Приёмы игры мехом.

- назови основной приём игры мехом, когда и как приступать к его освоению?
- что такое тремоло, триоли мехом, триольный и квартольный рикошет, когда и как приступать к освоению этих приёмов?
- что такое «вibrато», когда и как приступать к его освоению?

Курс III, семестр

1. Основные принципы обучения.
 - перечисли основные принципы обучения;
2. Организация самостоятельных занятий. Устройство и ремонт инструмента.
 - пути развития самостоятельности;
 - «признаки» самостоятельности;
 - какова природа баяна и его устройство?
3. Об индивидуальном подходе. Одарённые дети.
 - что такое «индивидуальный подход» и почему он необходим?
 - что такое характер, темперамент и тип личности?
 - составь план характеристики ученика:
 - каковы проявления музыкальной одарённости?
4. Проблемы современного музыкального образования.
 - задачи современного музыкального образования;
 - проблемы и пути решения.

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ ИТОГОВОГО ЭКЗАМЕНА

1. Работа над пьесой (полифония, крупная форма). Этапы работы, ошибки.
2. Работа над звуком. «Слуховой» и «двигательный» методы обучения.
3. Штрихи, артикуляция и виды туше на баяне.
4. Этапы и задачи работы с начинающими. Упражнения.
5. Формирование навыков посадки и постановки.
6. Освоение клавиатур инструмента, навыка меховедения.
7. Музыкальные способности и их развитие в классе специальности.
8. Организация самостоятельных занятий. Устройство и ремонт инструмента.

9. Освоение навыков подбора по слуху, транспонирования и чтения нот с листа.
10. Урок – основная форма работы. Критерии оценок учащегося.
11. Об аппликатуре.
12. Об эстрадном волнении. Причины, способы саморегуляции.
13. Об индивидуальном подходе. Одарённые дети.
14. Работа с учащимися средних и старших классов.
15. Роль ощущения в развитии техники.
16. Работа над техникой.
17. «Импульсный» принцип игры.
18. Приёмы игры мехом.

Список литературы

1. Алёшина З. Об эффективности самостоятельных занятий баяниста. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Сборник статей. Вып. 2. – Свердловск, 1990. ISBN 5-7529-0188-X
2. Баренбойм Л. За полвека. Очерки, статьи, материалы. Л., «Советский композитор», 1989.
3. Броннер М. Композитор и современное музыкальное сообщество. – М.: «Музыкальная жизнь», 11/2009.
4. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. Учебное пособие по курсу методики обучения игре на баяне (аккордеоне) / РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44с. ISBN 5-7196-0393-X
5. Коган Г. Избранные статьи, вып. 3. – М., Сов. композитор, 1985. – 184 с.
6. Лесгафт А. Избранные педагогические сочинения. – М., «Педагогика», 1988.
7. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Методическое пособие. – М., Музыка, 1998. – 144 с., нот. ISBN 5-7140-0665-8
8. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений. Государственное музыкальное издательство. Ленинград, 1963. – 126 с.
9. Маккинон Л. Игра наизусть. – Издательство «Музыка», Л., 1967.
10. Максимов В. Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне. – Санкт-Петербург, «Композитор», 2003. – 255 с. ISBN 5-7379-0206-4
11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с., портр., ил., нот.
12. Николаев Л. Принципы домашней работы пианиста // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. - М., 1954.

13. Паньков О. К вопросу о звукоизвлечении на баяне. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1986. – 176 с., ил.
14. Подуровский В. Сулова Н. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001 – 320 с.: ноты. ISBN 5-691-00559-6
15. Пуриц И. Методические статьи по обучению игре на баяне. – М., Издательский Дом «Композитор», 2001. – 224 с. ISBN 5-85285-224-4
16. Романько В. Техника освоения баянистами приемов игры мехом. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Сборник статей. Вып. 2. – Свердловск, 1990. ISBN 5-7529-0188-X
17. Трофимов А. Некоторые вопросы баянной аппликатуры. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1986. – 176 с., ил.
18. Цыпин Г. Исполнитель и техника: Учеб. пособие для студ. муз.-пед. фак. и отд-ний высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 192с. ISBN 5-7695-0396-3
19. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – «Композитор», Санкт-Петербург, 2005. – 36 с. ISBN 5-7379-0284-6
20. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слёз. – Санкт-Петербург, «Союз художников», 2002. С. 199.