

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
« Сафоновская ДШИ №2»

Реферат

**Тема: « Этапы работы над музыкальным
произведением»**

Преподаватель
Илларионова С. Н

г. Сафоново
29 октября 2015 года

Содержание:

I.	Введение.....	стр.3
II.	Начальный этап работы над музыкальным произведением.	стр. 4
III.	Основные проблемы второго этапа работы.	стр. 8
а.	аппликатура	стр. 8
б.	звук	стр. 10
в.	фразировка	стр. 11
г.	штрихи	стр. 13
д.	мех	стр. 16
е.	динамические оттенки	стр. 19
ж.	техника	стр. 21
з.	темп	стр. 23
и.	аккомпанемент	стр. 26
к.	память.....	стр. 27
IV.	Третий этап работы над музыкальным произведением.	стр. 30
V.	Четвёртый этап. Стадия эстрадной готовности.....	стр.34
VI.	Заключение.	стр. 35
VII.	Список используемой литературы.	стр. 36
VIII.	Приложение.....	стр.37

I. Введение.

Работа над музыкальным произведением – процесс вживания в мир музыкально-эмоциональных образов. Необходимо, чтобы воспитанник с помощью педагога сумел воплотить в исполнении произведения свой художественный замысел.

Основные требования к воспитаннику:

- ✓ содержательность, правдивость, искренность.
- ✓ совершенное техническое мастерство.

Педагог должен научить воспитанника глубоко проникать в художественный замысел произведения на основе вдумчивого изучения нотного текста, научить раскрывать слушателям идейно-эмоциональное содержание произведения. Педагог обязан посвятить воспитанника в стилевые, жанровые особенности произведения, познакомить ребенка с исторической эпохой, в которой жил и творил композитор. Пока указания педагога не встретят эмоционального отклика, исполнение произведения не будет искренним. В свою очередь, со стороны педагога не может быть скептического восприятия по поводу самостоятельного замысла произведения у ребенка. Очень часто у него не развито воображение, при этом не стоит делать быстрые выводы. Чтобы расшевелить это воображение, надо играть ему наиболее яркие произведения, доступные его сознанию, образно раскрывать средства, которыми пользуется композитор, чтобы донести содержание произведения до слушателя. Необходимо систематически играть и разбирать как можно больше произведений.

Нет надобности напоминать о том, что работа над одним и тем же произведением с разными детьми протекает по-разному, для каждого ребенка выбирается индивидуальный путь, раскрывающий творческие возможности ребенка. Но, несомненно, существуют общие требования в работе над музыкальными произведениями, которые наиболее полно отражают пути развития юного музыканта.

II. Начальный этап работы над музыкальным произведением.

На первом этапе основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Содержание работы – знакомство с материалами о произведении и с самим произведением.

Прежде всего, следует рассказать ученику о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете; основных темпах; о форме, структуре, композиции. Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше – в собственном исполнении педагога. Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или произведении.

Передавая в своём исполнении замысел композитора, учащийся должен выражать и своё отношение к исполняемому, выявлять своё понимание произведения. Бесспорно, это понимание основывается на тексте – его выразительных элементах, авторских указаниях. Большого проникновения в замысел композитора, увлечения музыкой, творческой отдачи требует исполнение художественных произведений. Даже не очень интересные в музыкальном отношении инструктивные этюды производят хорошее впечатление на слушателя, если они сыграны с удовольствием и «от себя». Любое из них должно вызывать в учащемся ответные настроения, мысли, чувства. Помогать «вживаться» в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, будет педагог. Только он может увидеть, что в каждом конкретном случае требует большего внимания ученика, что надо подчеркнуть «произнести» более выразительно. Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственную мысль и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в обязательной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в

его содержание. С понимания настроения, характера произведения в целом и художественных основных образов начинается его изучение.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Грамотный, музыкально – осмысленный разбор создаёт основу для правильной дальнейшей работы, поэтому значение его трудно переоценить. Время, занимаемое разбором, его музыкальный – художественный уровень будут самыми разными для учащихся различной степени музыкального развития и одарённости, но во всех случаях на данной начальной ступени работы не должно быть неряшливости, небрежности.

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной партитуры. Просмотр текста без инструмента даёт возможность, путём устного анализа, сравнивая, соразмерить технические сложности со своими возможностями. Чтение текста с помощью инструмента помогает освоить технические вершины, выявить приёмы, способствующие их правильному воспроизведению и художественному осмысливанию. Работа над исполнительским анализом помогает установить структурное строение произведения, динамическую направленность к местной или главной кульминации, понять, как строится произведение в деталях, и какое их значение в раскрытии целого. Мелодическая, ритмическая, темповая структуры и т. д. взаимосвязаны и своими специфическими средствами определяют общий характер произведения. Роль каждой из них помогает раскрыть содержание. Исполнитель не должен изменять эти выразительные средства композитора. Они лишь помогают найти верный путь к прочтению сочинения.

Нередко особого внимания требует метроритмическая точность исполнения. Сначала проигрывает педагог мелодию по нотам, привлекает его слуховое внимание к ритмическому рисунку мелодии. Далее следует предложить ученику, глядя в ноты, назвать длительности, которые он там видит. После этого ученик вновь слушает в исполнении педагога мелодию или пьесу, а затем, также, глядя в ноты, прохлопывает её ритмический рисунок. В сознании ученика создаётся связь: слышу – вижу – ощущаю – передаю.

Затем учащийся с помощью педагога проигрывает «начерно», по возможности без длительных остановок с начала до конца; если это довольно крупное сочинение, допустимы остановки между большими законченными частями, дольше останавливаясь на более трудных. Ни в коем случае нельзя допускать разучивание произведения по тактам, то есть выучивать один такт за другим. К тому же начало музыкальной фразы не всегда совпадает с началом такта, а её окончание – с окончанием такта, поэтому, разрывая музыкальную фразу, учащийся теряет ощущение целого.

Счёт вслух, представляется нам традицией, от которой в педагогической практике пора отказаться. Он разрывает музыкальную ткань, ломает живой ритм, делает безразличным отношение ученика к качеству звучания. Постоянный счёт утомляет ученика, понижает его интерес к музыке и к занятиям ею, отнюдь он не развивает ритмическое чувство. Разумеется, поясняя ученику размер, тактовое членение и основы нотной записи, следует познакомить ученика со счётом и научить его пользоваться им. В особых трудных случаях можно предложить ученику просчитать отдельные места на уроке в присутствии педагога. Иногда можно просчитать во время игры ученика. Но, как правило, к этому приходится прибегать редко.

Большую помощь учащемуся при начальном проигрывании оказывает дирижирование педагога. Не тактирование или счёт вслух, а именно дирижирование, которое помогает ученику понять характер произведения. Примерно такое же значение имеет совместное исполнение пьесы учащимся и педагогам. Кроме того, эти приёмы не позволяют ученику останавливаться из-за мелких ошибок и, следовательно, способствуют его более цельному восприятию произведения.

Наряду с тщательным разбором текста, важно подобрать хорошую, наиболее подходящую для ученика аппликатуру. Об этом необходимо проявлять заботу именно на раннем этапе работы, так как удачно найденная аппликатура способствует лучшему решению требуемых художественных задач и скорейшей

автоматизации игровых движений, а переучивание чревато опасностью последующих запинок.

Звучание при разборе зависит, конечно, от характера произведения и его выразительных основных особенностей. Игра ученика должна определяться вслушиванием в музыку и её пониманием, хотя бы в общих чертах, а не представлять собой бессодержательного, пусть и правильного чтения нотных знаков. Так, в частности необходимо, чтобы учащийся с самого начала обязательно обращал внимание на фразировку, иначе его игра будет лишена всякого смысла. При разборе надо приучать слышать фразу, воспринимать каждую в развитии и «вести» её. Нередко ученики, не успев дослушать одно построение, «набрасываются» на следующее. Причина заключается в невнимании к смыслу исполняемого и, как следствие, к «дыханию» в музыке. Конечно, вдумчивая, часто весьма длительная работа над фразировкой, её выразительностью приводится в основном позже, но важно, чтобы начало ей было положено, и ученик умел сознательно, как музыкант, разбирать новые для себя сочинения.

На этом этапе работы большей частью нельзя ещё говорить об игре в надлежащем темпе (кроме медленных пьес), об уточнении динамических нюансов, об агогике и о многом другом. Однако звуковысотная точность и метроритмическая тщательность прочтения нотных знаков, применения указанных штрихов и, как только что говорилось, элементарная осмыслённость фразировки, слышание гармонической основы обязательны при разборе любых произведений. Разница лишь в том, что в одном случае эта работа будет проделана самим учащимся, в иных – при участии педагога.

Естественно, что до того, как ученик сможет приобрести самостоятельность, его надо этому учить, помогать усваивать необходимые навыки работы.

Итак, в результате первоначального знакомства с произведением учащийся должен как можно больше узнать о нём, понимать предстоящие технические и художественные задачи, представлять конечное звучание пьесы.

Несмотря на всю важность, первый этап работы непродолжителен: один – три урока.

III. Основные проблемы второго этапа работы.

Составив художественный план исполнения, наметив своё эмоциональное отношение, исполнитель технически закрепляет музыкальную фактуру произведения, то есть способ изложения музыкальной мысли, который в свою очередь ставит проблему, связанную с аппликатурой.

Аппликатуру можно считать правильной, если она способствует реализации художественной задачи, удобна для данного ученика, основана на естественном чередовании пальцев и их нормальной растяжке. Но главное – аппликатура должна способствовать свободному исполнению. Следует использовать только установленную аппликатуру, не допуская даже случайного применения в игре других пальцев, – это послужит залогом быстрого и прочного выучивания технически трудных мест. Правда, прежде чем окончательно установить аппликатуру для данного ученика, можно предварительно испробовать с ним различные её варианты.

Основным достоинством аппликатуры при гаммаобразном движении является то, что она обеспечивает спокойное состояние кисти и равномерное, ритмичное движение пальцев. Необоснованное её нарушение недопустимо. Всё же бывают случаи, когда аппликатурный принцип нарушается не только при появлении скачков, но и при поступенном движении. Чаще всего эти нарушения вызываются появлением скрытых интервалов, которые образуются между вспомогательными звуками:

Умеренно

В сыром бору тропина (русская народная песня)



Мелодия движется поступенно и, казалось бы, аппликатура должна соответствовать гаммаобразному принципу. Однако, если посмотреть при этом на пальцы, то нетрудно убедиться, что 4-й палец с ноты **ре** на **си** и 2-й палец с **до** на **ля** будут двигаться заметно скорее, чем остальные (причиной этого является скрытый интервал терции, появляющейся через один звук). Подобные ускорения вызывают суетливые движения пальцев и приводят к неритмичности.

Ещё более суетливые движения пальцев вызывает появление скрытых интервалов больше терции:

Умеренно

Ой, за гаєм, гаєм (украинская народная песня)



Здесь ноты **до** и **соль** обязательно следует брать разными пальцами (4-м и 2-м), а не одним (3-м), так как при этом третий палец вынужден будет двигаться гораздо скорее, чем остальные. Это допускается лишь тогда, когда нет иного выхода, когда нормальная аппликатура исключается предыдущим или последующим движением.

Аппликатура мелких арпеджированных движений целиком зависит от того, как их рассматривать. В одних случаях как элемент длинного, а в других — короткого арпеджио. При легато чаще употребляется аппликатура коротких арпеджио. Стаккато позволяет применять и ту и другую аппликатуру, но преимущественно будет на стороне той, которая требует меньших поворотов кисти.

С движением

Моцарт В. А. Весенняя песня



Основным принципом в подборе аппликатуры терций является наиболее продолжительное сохранение определённого парного чередования пальцев. Употребляются следующие сочетания: 2-3 и 4-5; 2-4 и 3-5; 1-3 и 2-4 и 3-5. Нарушение парности приводит обычно к исполнению одним пальцем двух звуков подряд, что резко меняет приём исполнения (особенно это заметно при легато) и вызывает суетливые движения пальцев на скрытых интервалах. Например:

Andante

Меж крутых бережков (русская народная песня)



Верхняя аппликатура обеспечивает хорошее, одинаковое легато, ритмичное движение пальцев; нижняя – нарушает легато. Скрытый скачок 3-го пальца на кварту (до – соль) делает движение суетливым, может нарушить ритм.

Что должно стать для ученика определяющим при выборе аппликатуры? Вероятно, для каждого учащегося, уже задумывающегося над этим, первой будет мысль – сыграть так, как удобнее. Казалось бы, всё верно. Однако нужно привить ученику правильное понимание термина «удобство»: оно должно не абстрагироваться от смысла музыки, а определяться им. Удобной может считаться та аппликатура, с помощью которой лучше всего можно выразить авторскую мысль.

Следующая проблема второго этапа – звучание инструмента.

Звук - основное средство выразительности. Как сказал Н. Метнер – «Всё должно выходить, рождаться из тишины... Слушать, слушать и слушать. Втягивать звуки слухом из глубочайшей тишины».

Работа над звуком должна тесно увязываться с развитием слуховых способностей ученика. Его исполнительские намерения должны подчиняться его слуховым представлениям, слуховое внимание должно быть чрезвычайно

активным, слуховой контроль чрезвычайно строгим, а общее внимание организованным.

Развитие этих качеств поможет ученику замечать неточности в своём исполнении, правильно реагировать на плохое звучание и настойчиво добиваться хороших результатов. Этим развивается внимательное отношение ученика к приёмам звукоизвлечения, обеспечивающим получение полноценного звука.

Работа над звуком заключается в освоении тембра, динамики и штрихов. Они также составляют часть технических средств музыкального исполнения, не менее важную, нежели такие элементы техники, как беглость, аккордовая техника, скачки и т. д.

При исполнении кантиленных произведений необходимо стремиться максимально, приблизить звучание баяна к пению, к человеческому голосу:

Умеренно

Шендерёв Г. Думка



Слуховой контроль играет здесь важнейшую роль для достижения качественной игры legato (легато – связно). Пальцы при этом располагаются очень близко к клавишам и могут даже к ним прикасаться. Кисть мягкая, но не разболтанная, в ней должно быть ощущение целенаправленной свободы. Делать замах нет никакой необходимости. Палец мягко нажимает на нужную клавишу, заставляя её плавно погружаться до упора. Каждая последующая клавиша нажимается так же плавно, причём одновременно с нажатием очередной клавиши, предыдущая мягко возвращается в исходную позицию. При исполнении нажима пальцы как бы ласкают клавиши.

Старейший баянист – исполнитель и педагог П. Гвоздев в своей статье «Принципы образования звука на баяне и его извлечение» писал: «Сочный,

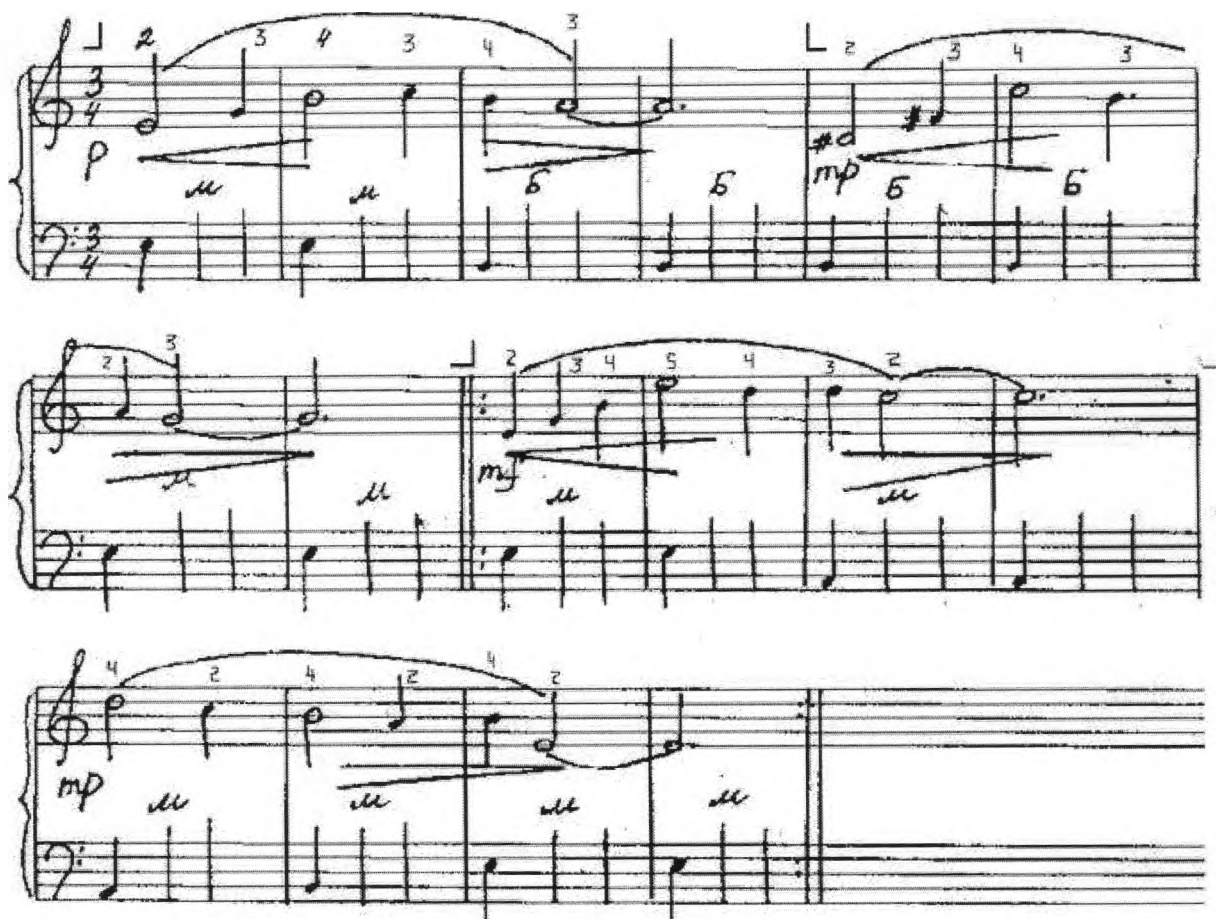
певучий звук, сила, красочность сочетаются в этом инструменте с динамической гибкостью и возможностью тончайшей филировки».

Ни один музыкант не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения фразировкой. Членение музыки на фразы обусловлена самой сущностью музыкального произведения. В статье «О музыкальном исполнительстве» А. Гольденвейзер так выразил свою мысль: «Когда возникло музыкальное искусство, человек, прежде всего, исходил из того, что он делал своим голосом, - из пения и речи. Всякая музыка всегда была расчленена дыханием». Определить членение моментом дыхания, естественное стремление к вершине внутри каждой фразы, то есть правильно определить в ней кульминационные точки, а также естественное интонационное и динамическое начало и спада фразы необходимо музыканту в работе над произведением:

6

Певуче

Тонкая рябина (русская народная песня)




Фразировка является, прежде всего, средством выражения художественного образа музыкального произведения. Она включает в себя средства звукоизвлечения, другие выразительные средства, синтезирует динамику, агогику, штрихи, мех и т.д., и всегда индивидуальна. В статье «Фразировка баяниста» Ю. Акимов пишет: «Мы имеем дело с довольно сложной связью, ибо фразировка является средством по отношению к содержанию произведения и в то же время художественной целью по отношению к общемузыкальным, инструментальным и индивидуальным средствам исполнителя. Можно сказать, что освоение фразировки составляет существо всего процесса работы над произведением».

Особое место в работе над сочинением следует уделять штрихам. Они должны выполнять и художественную и техническую сущность, где первое занимает главное значение. «Штрихи – это характерные формы звуков,

получаемые соответствующими артикуляционными приёмами в зависимости от интонационно – смыслового содержания музыкального произведения».

В определении штрихов необходимо исходить, прежде всего, из их музыкально – выразительного значения. Штрихи условно можно разделить на протяжные (связные и раздельные) и короткие (кратковзвучные). К первым относятся legato и legatissimo (связные) и staccato и staccatissimo. Протяжные (связные и раздельные) штрихи необходимы главным образом в исполнении кантилены, а короткие (кратковзвучные) служат чёткости, остроте разделения звуков или аккордов, как в непрерывном движении, так и в отдельности.


Рассмотрим характерные особенности основных штрихов и способы их исполнения.

Legato -  - связная игра. Пальцы располагаются на клавиатуре, поднимать их высоко нет никакой необходимости. При игре legato не следует с излишней силой давить на клавишу. Вполне достаточно той силы, которая преодолевает сопротивление пружинки и удерживает клавишу в положении упора. Играя кантилену, очень важно чутко осязать поверхность клавиши кончиками пальцев. «Клавишу нужно ласкать! Клавиша любит ласку! На неё только она отвечает красотой звука!» – говорил Н. Метнер. Колотить жёсткими твёрдыми пальцами не нужно. Свободная мягкая кисть вместе с предплечьем должна как бы дышать, пластично следуя за изгибами мелодической линии и помогая тем самым работе пальцев. При этом важно равномерно распределять силу пальцев, особенно при атаке окончания звука, а также следить за плавным ведением меха:

Умеренно.

Онегин А. Вариации на тему русской народной песни «То не ветер ветку клонит»



Non legato -  - не связно. Исполняется одним из трёх основных видов туше при ровном ведении меха

В темпе марша

Шахов Г. В поход



Этот штрих приобретает ровность в том случае, когда звучащая часть тона будет равна искусственной паузе (незвучащей части), возникающей между звуками мелодической линии.

Staccato - ♪♪ - острое, отрывистое звучание. Извлекается, как правило, замахом пальца или кисти при ровном ведении меха. В зависимости от музыкального содержания этот штрих может быть более или менее острым, но в любом случае реальная длительность звучания не должна превышать половины ноты, указанной в тексте. Пальцы лёгкие и собранные:

Оживлённо

Делиб Л. Полька



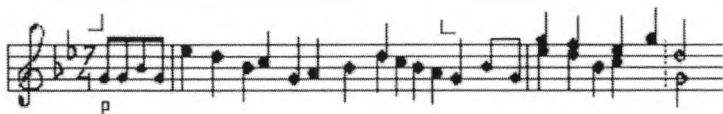
Чёткость артикуляции, акцентирование первых долей, яркость звука, чередование динамических оттенков – основные элементы музыкальной выразительности, которые помогут выявить характер танца.

Штриховые обозначения, указанные композитором, во многом условны и обычно требуют дополнений и уточнений исполнителя, сделанных, разумеется, в соответствии со стилем произведения. От штрихов в немалой степени зависит характер исполнения фразы, её выразительные оттенки, штрихи способствуют также правильному дыханию, артикуляции фразы, а, следовательно, её выразительности.

Сравним штрихи legato и staccato в произведениях разных стилей:

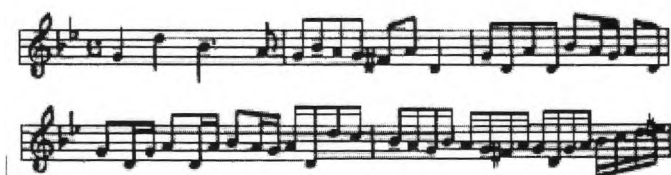
Медленно, певуче

Паницкий И. Вариации на тему русской народной песни «Ой, да ты, калинушка»



Andante

Бах И. С. Фуга соль минор для органа



В русской песне legato исполняется очень плавно, один звук как бы вливается в другой. Легато желательно сыграть и тему соль минорной фуги Баха. Но если мы привнесём в её исполнение ту же мягкость и плавность что и в обработке Паницкого, то тем самым просто разрушим стиль произведения, его образ. Legato у Баха требует отчётливости каждого тона. То же самое можно сказать и о штрихе staccato. Staccato в произведениях Баха большей частью более плотное, глубокое, как бы с ощущением “дна”. Здесь нет места легковесности, поверхности:

Allegretto

Бах И. С. Фуга до минор. ХТК. т. I



В отличие от legato и staccato штрих non legato меньше меняется в зависимости от стиля произведения.

Штрихи, взаимодействуя с другими средствами выразительности, способствуют воплощению исполнителем идейно – эмоционального содержания произведения.

Наряду с аппликатурой, фразировкой, штрихами для художественного выражения сочинения чрезвычайно велика роль движения меха. Здесь всё зависит от работы левой руки. Полнота и глубина звука даже на небольшой силе не потеряется, если мех будет постоянно вестись левой рукой, не прекращая движения даже в паузах. Чрезмерная сила ведения меха неизменно вызывает форсированный звук, тогда как пассивное сопровождение даёт пустоту звучания. Из этого следует вывод: без определённой установки и точного физического распределения движений рук, пальцев, корпуса невозможно заставить инструмент звучать выразительно.

Наиболее общими здесь являются **следующие задачи:**

- ✓ Обеспечение необходимого контакта левой руки исполнителя с левым полукорпусом баяна на всём протяжении звучания фразы.
- ✓ Достижение наибольшей мышечной свободы левой руки.

На первый взгляд эти две задачи кажутся совместно невыполнимыми.

Для решения первой из поставленных задач при игре на разжим нужны три точки соприкосновения руки с левым полукорпусом баяна. Имея одну точку опоры (левый рабочий ремень), мы сможем только «тянуть» мех баяна, но не нажимать клавиши. Прибавив работу пальцев на клавиатуре, невольно найдём вторую точку – переднюю часть крышки левого полукорпуса.

Однако при наличии двух точек ещё нельзя говорить об устойчивом ведении меха. Во многих положениях баян «не подчиняется» воле исполнителя. Только применив в качестве опоры третью точку (заднюю часть крышки левого полукорпуса), баянист сможет достичь естественности в ведении меха.

Используя в левой руке три точки опоры, можно достичь пластичности и певучести в музыке.

Наибольшую трудность представляет выработка навыков плавной смены меха, главная задача которой – обеспечить логическое продолжение мелодической линии на противоположном движении меха. Основным условием осуществления этой задачи является своевременная плавная передача необходимых усилий с разжима на сжим и, наоборот, при заранее

подготовленных точках опоры левой руки. Слух учащегося должен постоянно контролировать звучание и вносить нужные коррективы в действие рук. Обязательным условием выполнения плавной сменой меха является опора правой и левой части корпуса баяна на бёдра ученика и тщательная регулировка рабочего ремня.

В ведении меха заключается не только сам навык ведения, но и умение найти наиболее целесообразный момент смены направления в его движении.

Что же определяет этот целесообразный момент? Не только строение фразы, но и характер мелодического движения.

Использование некоторых особенностей мелодического движения позволяет получить дополнительные возможности смены направления внутри построений. Одна из особенностей состоит в том, что некоторые звуки мелодии подчёркиваются, а другие произносятся без подчёркивания. Характерной же особенностью в движении меха является не мягкое звучание последнего звука перед сменой направления и невольное подчёркивание первого после неё. Это и делает смену направления перед акцентируемой долей наиболее целесообразной.

Самого яркого акцентирования требует кульминационный момент. Поэтому чаще всего направление меха меняется перед ним. Однако смену следует производить, возможно, менее заметно. Она заметна тогда, когда кульминационный звук отделён от предыдущего скачком, причем, чем больше интервал, тем незаметнее смена меха. И наоборот, интервал восходящей малой секунды делает смену направления очень заметной и потому нежелательной:

Умеренно

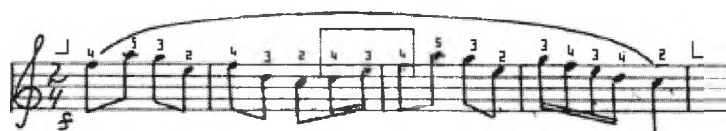
Кабалевский Д. Школьные годы



Совершенно недопустима смена направления, если кульминационному моменту предшествует связка более мелкой метрической категории (♩ и ♪ и т. п.).

Оживлённо

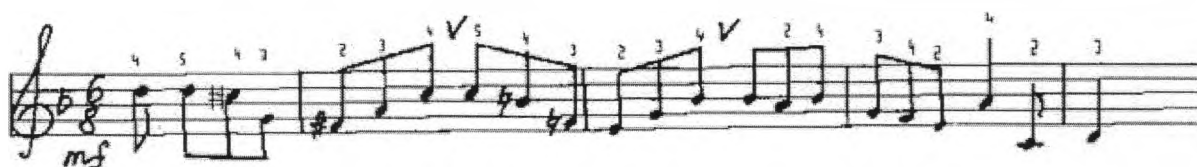
Как под яблонькой (русская народная песня)



Наиболее простой и малозаметной на слух является смена направления в движении меха между повторяющимися звуками, особенно, если первый из них находится на слабом, а второй на сильном или относительно сильном времени:

Связно

Бах И. С. Хоральная прелюдия



Здесь такая смена направления не только возможна, но и необходима, так как без каких – либо специальных усилий вносится нужное различие в исполнение повторяющихся звуков: первый, как и требуется, будет звучать слабее, второй ярче.

Мех, без преувеличения, является главным средством выразительности.

Другим выразительным средством показа художественной выразительности являются динамические оттенки.

Шкала динамических градаций, по существу, бесконечна (общепринятые обозначения: *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*). Кроме того, в процессе *crescendo* меняется и окраска звука – она может быть прозрачной, мягкой, глубокой, плотной, резкой и т. д. Надо научиться пользоваться всей динамической амплитудой баяна, а учащиеся часто пользуются динамикой только в пределах *mp* – *mf*, обедняя тем самым свою звуковую палитру.

Типичным является также неумение показать разницу между *p* и *pp*, *f* и *ff*. Более того, у некоторых учеников *f* и *p* звучит где – то в одной плоскости, в усреднённой динамической зоне. Отсюда серость, безликость исполнения.

В области звучания, относимой к *forte*, важно предостеречь учащегося от опасности преувеличений и чрезмерности. Каждый ученик, уже неплохо играющий на баяне, понимает, что ему нужно владение мощным, сильным звучанием, но не должно при этом терять своей выразительности, насыщенности, красоты.

Весело

Вдоль да по речке (русская народная песня)



Нередко ученики младших и средних классов школы превратно представляют себе и характер звучания в *piano*. Они начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, вялое ведение меха и в результате звук становится не ясным, неопределённым, лишённым тембра: *piano* «не звучит». Приходится разъяснять, что характер звучания и в *piano* всегда определяется смыслом музыки. К. С. Станиславский говорил: «Хочешь играть злого – ищи, где он добрый!». Иными словами: хочешь играть *forte* – покажи для контраста настоящее *piano*:

Подвижно

Шуберт Ф. Немецкий танец



По данному поводу Г.Нейгауз говорил: «Нельзя путать Марию Павловну (mp) с Марией Фёдоровной (mf), Петю (p) с Петром Петровичем (pp), Федю (f) с Фёдором Фёдоровичем (ff)». Весьма важным моментом является также умение распределить *crescendo* и *diminuendo* на необходимый отрезок музыкального материала.

Наиболее типичные недочёты в этом плане следующие:

- ✓ Необходимое *crescendo* (*diminuendo*) выполняется настолько вяло, безвольно, что оно почти не ощущается.
- ✓ Усиление (ослабление) динамики выполняется не *росо а росо* (не постепенно), а скачками, чередуясь с ровной динамикой.
- ✓ *Crescendo* играется ровно, убедительно, однако отсутствует кульминация, вместо горной вершины нам предлагают созерцать некое плоскогорье.

Необходимо всегда помнить о цели (в данном случае – о кульминации), ибо стремление к ней предполагает движение, процесс, что является важнейшим фактором в исполнении:

Медленно

Дивлюсь я на небо (украинская народная песня)



Самым ярким по звучанию должен быть 12 – й такт. Кульминация получится убедительной, если в 10 – м такте начать подход к ней с *piano* (тихо), а затем постепенно усиливать звучание до *forte* (громко). Решение этой важной проблемы должна быть посвящена глубокая работа на всех этапах обучения и освоения произведения.

Одна из основных сторон работы касается технического овладения произведением. Условно можно выделить два основных типа задач. Первый – преодоление трудностей, не связанных с подвижным темпом исполнения. Второй – область, собственно технической работы, подготавливающей учащегося в овладении не только нужным характером звучания, но и быстрым темпом исполнения.

«Техника – это не манерность и внешняя виртуозность, это, прежде всего скромность и простота ... - От уха к движению, а не наоборот...». Эти высказывания принадлежат выдающемуся музыканту – К. Н. Игумнову.

При работе над технически сложными местами особая роль должна отводиться проигрываниям в медленных темпах. Такие занятия весьма полезны для выработки автоматизированных движений пальцев. Однако механическое, бесстрастное отстукивание каждой ноты пассажа в медленном темпе вряд ли принесёт ощутимую пользу. Необходимо сконцентрировать всё своё внимание на представлении художественного конечного результата. Ритмическая сторона, фразировка, нюансировка обязательно должны соответствовать исполняемому как в быстром, так и в медленном темпе. При этом даже в замедленном темпе нельзя мыслить отдельными нотами: каждый тон должен соотноситься с предыдущим и последующим звуками. Аналогично этому и движения пальцев и всей руки должны быть взаимосвязаны между собой. Одним словом – в медленных темпах должны автоматизироваться именно те движения, которые будут необходимы в быстром. В принципе необходимо чередовать медленные темпы с быстрыми и умеренными:

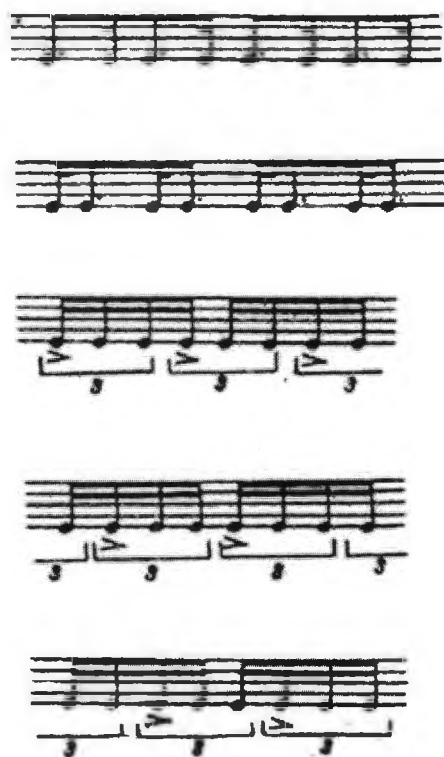


Главную функцию выполняют активные пальцы, а не кисть. Она может выполнять какие – то объединяющие движения, представляя пальцам большую самостоятельность.

Лёгкость звучания фигурационных пассажей, чёткость сопровождающего мелодию аккомпанеента, большая динамическая гибкость, стремительность

темпа – всё это требует наличия у исполнителя довольно серьезной технической оснащённости и глубокой эмоциональности.

Для более прочного закрепления трудной фигуры полезно поиграть её различными ритмическими фигурами, в том числе пунктирными. При такой игре каждый палец поочерёдно как бы фиксируется на нужной клавише:



«Все технические приёмы рождаются из поисков того или иного звукового образа. Величайшую ошибку совершит тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения... Нельзя отрывать приёмы исполнения от той звучности, которую надлежит получить...» (К. Н. Игумнов).

Душой произведения является темп. Зачастую скорость исполнения становится главным показателем характера произведения. Но иногда, даже при большой скорости движения, звучание может быть как энергичным, так и вялым, порывистым и спокойным, т.е. с величиной темпа связано и определение характера движения, его внутренней динамики.

Необходимо обратить внимание на правильное толкование темповых авторских указаний. Например, игра в темпе не означает тот максимальный темп,

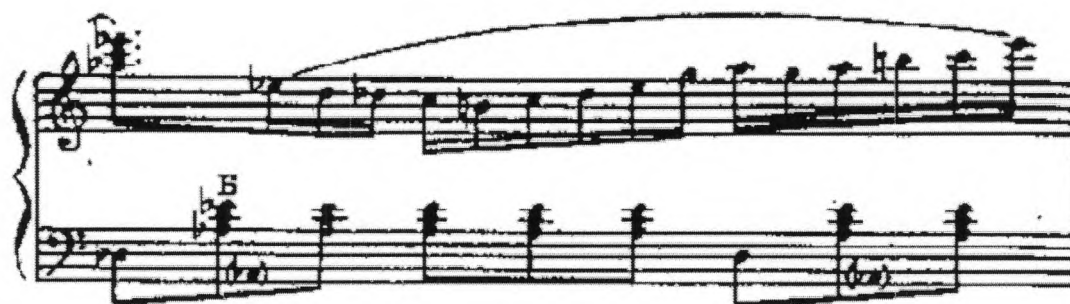
который будет сопутствовать всему произведению. Важно, чтобы педагог правильно определил его назначение, сопоставив технические возможности ученика с темповым развитием произведения в целом. В исполнительской практике зачастую игра «в темпе» выполняется учениками прямолинейно, по принципу: пока могу – играю. Приходилось наблюдать в концертных выступлениях, как такие ученики заранее обрекали себя на провал, взяв темп без расчёта своих технических возможностей. Дело в том, что авторские указания предполагают, что нужно сделать, а чувство меры целиком зависит от индивидуальности и возможности ученика. Играть произведение в быстром темпе можно только тогда, когда уже достигнута свобода и уверенность в движениях пальцев.

Для обозначения различных темповых отклонений авторы пользуются такими терминами, как 1) **meno mosso** (мэно моссо – менее подвижно), **piu mosso** (пиу моссо – более подвижно) или 2) **accelerando** (аччелерандо – ускоряя), **ritardando** (ритардандо – замедляя). Ученик не должен искажать таких указаний изменений темпа, так как первые обязывают мгновенно изменить темп, а вторые – постепенно. Нередко обозначение **a tempo** (в прежнем темпе), выставленное автором после замедления или ускорения, понимается исполнителем прямолинейно, что приводит к неоправданным толчкам в скорости движения. Содержание, характер произведения всегда подскажут, как вернуться к **a tempo**, внезапно или мягко, постепенно. Вот пример:

Piu mosso (Moderato con passione)

Туликов С. Патетический экспромт







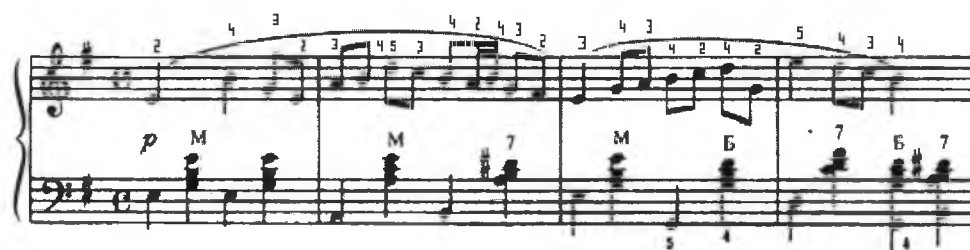
В первом случае **a tempo** выставлено после **ritenute**, которое подготавливает местную кульминацию. Поэтому здесь **a tempo** нельзя воспринимать как резко меняющийся темп, иначе окажется невыделенной последующая, более важная кульминация. Движение от **a tempo** к **Tempo I** разворачивается постепенно, а указания **a tempo** следует выполнить как **accelerando al tempo I**.

Как сказал К. Н. Игумнов: «Верно определить темп и различные агогические изменения нелегко для исполнителя. Иногда небольшое отклонение в ту или иную сторону создаёт ощущение нервозности, неустойчивости, суетливости или затянутости, вялости. Агогическая свобода требует логичного уравновешения. Здесь проявляется закон компенсации – «сколько взял взаймы, столько и отдал».

Важнейший элемент игры на баяне – исполнение **аккомпанемента**. Характер аккомпанемента должен полностью соответствовать характеру изложения мелодии, её содержанию, стилю всей пьесы в целом. Так, в пьесах медленного темпа и в мелодии напевного склада басы часто плавно соединяются с аккордами, а аккорды играют полной длительностью, связно:

Умеренно

Холминов А. Песня



В мелодии, построенной на мелких дробных ритмических длительностях, особенно в быстрых темпах, такое связывание баса с аккордом («педализация баса») и выдерживание полной длительности в аккордах сопровождения будет только мешать мелодии, отяжелять и заглушать её. Выдерживание аккордов сопровождения возможно лишь тогда, когда они не заглушают мелодию, а наоборот поддерживают её:

Скоро

Чайкин Н. Маленькое рондо



Большей частью аккорды играют коротко, легко, особенно в пьесах подвижного темпа:

Подвижно

Чайкин Н. Украинская полька



Существует множество различных видов аккомпанемента и приёмов его исполнения. Важно отметить главное: сопровождение должно лучше оттенять, выявлять и поддерживать мелодию, а не заглушать её, не мешать её звучанию.

Весьма важный вопрос – игра на память: она имеет существенное значение для достижения свободы исполнения, необходима при выступлениях на экзаменах, вечерах и концертах.

Глубокое, вдумчивое изучение текста, внимание к деталям требует сочетания игры на память с игрой по нотам. Учащийся должен это знать.

Если ученик обладает неплохой памятью, то часто, разбирая, он многое уже запоминает. Правильно разобранный текст надо тотчас же доучить, а не ждать, пока он «само» запомнится. В иных случаях текст следует специально учить на память.

Механическое заучивание, достигаемое путём лишь многократного и часто формального, бездумного проигрывания произведения, основано главным образом, на моторной памяти. Она может изменить исполнителю при волнении; к тому же подобный метод работы лишён почти всякого музыкального смысла и при этом требует затраты относительно длительного времени. Моторная память необходима, но как фактор, дополняющий активное запоминание, которое неразрывно связано с вслушиванием в музыку — в мелодию, сопровождение, гармонические обороты. Необходимо также осознать логику в последовательности разделов произведения (вообще его форму), в строении того или иного эпизода, представлять гармонический план, рисунок фигурации, характерные особенности. Когда ученик усвоит последовательность гармоний, он дополнит её соответствующим мелодическим рисунком. Всегда надо также понять структуру того или иного пассажа, уловить принцип его построения, переходя к последующему и т.д. Чрезвычайно важно, чтобы ученик всегда слышал, видел в нотах, где ошибается, знал, в чём суть данной неточности или затруднения в запоминании, умел в них разбираться, найти те или иные детали в тексте, облегчающие запоминание.

Выучивание на память следует вести сначала по отдельным — большим или меньшим разделам, построениям, в медленном темпе; затем переходить к соединению их в более крупные части и далее — к медленному же проигрыванию всего произведения с тщательным вслушиванием и детальным осознанием текста. Такое исполнение должно быть хорошо освоено учеником и прочно закреплено в памяти. Попытки преждевременного перехода к подвижным темпам обычно плохо влияют на качество игры, так как учащийся не может сохранить при этом

музыкальную осмыслённость исполнения. При ещё непрочном знании произведения все потребности текста выступают как бы на первый план и о многом надо успевать вовремя, помнить, чтобы даже просто не ошибиться. «Если человеку, когда он играет наизусть, сказать – играй медленнее и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он, собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал её руками. Вот это набалтывание – величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться». С этими словами А. Б. Гондельвейзера нельзя не согласиться.

Чтобы выученное произведение надолго и прочно сохранилось в памяти, надо уметь играть его без нот, начиная с любого места, по требованию педагога, а также исполнять его в замедленном темпе и также проигрывать его мысленно.

Техническая отделка произведения, усвоение его содержания и выучивание наизусть происходят почти одновременно. Таким образом, к концу данного этапа работы ученик должен вполне овладеть произведением, т. е. понять его художественное содержание (играть выразительно), преодолеть технические трудности и выучить произведение наизусть.

Результатом второго этапа работы должно быть свободное и уверенное владение учеником всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

IV. Третий этап работы над музыкальным произведением.

На третьем этапе синтезируется всё, что сделано ранее: устанавливается смысловое отношение фраз внутри предложений, предложений – внутри периодов и периодов – внутри более крупных построений; выявляется главная кульминация, а отсюда – определяется единая линия развития музыкального материала. Для этого нужно работать над всем произведением либо над его крупными разделами, объединяя их затем в законченное целое.

Одной из важных предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения. Подобно тому как мелодия в какой либо фразе идёт к опорному звуку, а большее построение – к своей смысловой вершине, целенаправленно и развитие всего произведения. Ученик должен это знать и чувствовать. Ни одно сочинение нельзя сыграть с должной выразительностью и осмысленностью, если не ощущать объединённым в одно целое его развёртывание во времени; общая линия развития является как бы «стержнем» этого развёртывания. Обычно чем крупнее и богаче произведение по кругу образов настроений, тем больше в его развитии отклонений, «побочных ветвей», тем труднее почувствовать и провести его основную линию.

Помочь ученику в этом может, прежде всего, привитое ему с ранних лет восприятие музыки в развитии и, в частности, ощущение не только «местных» опорных звуков, небольших вершин, но и крупных кульминаций произведения. Они позволяют объединить как бы тяготеющие к ним разделы, части сочинения. Иногда эти кульминации малозаметны для слушателя, но исполнителем они всегда должны ощущаться.

Если в произведении содержится ряд кульминаций (иногда и весьма ярких), необходимо обратить внимание на их соотношение по значимости. «Слушатель устаёт, когда он слышит исполнителя, у которого все эпизоды равновысокие, напряжённые. – говорил К. Н. Игумнов. – Это способствует тому, что и кульминации перестают действовать как кульминации, а только мучают своим однообразием... Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своём

месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием».

A tempo

Вариации на тему русской песни «Ой да ты, калинушка»
обработка Паницкого И. (2 – я вариация)



Эта вариация является кульминационной, она насыщена мощным аккордовым звучанием.

На заключительном этапе учащийся должен не только представлять исполнительский план произведения в целом, его линию развития, но и знать, какие выразительные детали в том или ином разделе являются главными, на чём должно быть заострено внимание. В этот период вся предварительная работа должна оформляться в законченное целое.

Нужно также окончательно уточнить темп исполнения. Темп произведения не может быть единым для всех исполнителей; однако общее представление о темпе данного сочинения всё же остаётся более или менее устойчивым. Определённого темпа способствуют авторские указания, понимание характера произведения, его стиля. В каждом отдельном случае следует совместно с учащимся найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения.

Научившись исполнять подвижное сочинение в требуемом темпе, учащийся должен продолжать работу и в более медленном темпе. Также напоминать ему, что медленное проигрывание с соблюдением всех частностей

исполнительского замысла позволяет с предельной яркостью осуществлять свои намерения и делает их для него самого особенно ясными; потом учащийся и сам убеждается в этом. Следует подчеркнуть, что подобное проигрывание требует максимума внимания.

Достижение необходимой выразительности, нужного темпа исполнения далеко не всегда позволяет считать произведение выученным. Как принято говорить, ученик должен ещё хорошо в него «выграться»: для этого подготовленное произведение следует больше играть целиком и в требуемом темпе. Это касается всех произведений, звучащих в любом движении, от самых медленных и спокойных до быстрых. Иногда учащиеся настолько привыкают к работе в замедленных темпах, что почти не пробуют играть технически трудные для них произведения в настоящем темпе, не пытаются, по существу, их исполнять. Подобных явлений допускать нельзя: учащийся ни когда не освоится с исполнением произведений подвижного характера, если не приучит себя слышать и мыслить в нужном движении, если не будет над этим работать.

Врождённая исполнительская яркость – признак несомненной артистической одарённости. Она свойственна не каждому учащемуся, но в её развитии педагог может добиваться положительных результатов – хотя и не равноценных при работе с различными учениками. Развивать это качество невозможно, если учащийся не испытывает глубокого интереса к музыке вообще и к изучаемым произведениям в частности.

Исполнительская яркость» включает неперенное умение воспринимать и передавать с не меньшей внутренней наполненностью лиричность, задушевность, философскую углубленность, бесконечное разнообразие состояний. Иными словами, содержание понятия «яркость исполнения» включает самый широкий диапазон характеров, настроений, определяется интенсивностью, глубиной восприятия выразительности, красоты любого исполняемого сочинения.

С приближением окончания работы над сочинением учащийся должен свободно чувствовать себя в этой музыке и, соответственно, её исполнять. Здесь имеется в виду, прежде всего, то состояние внутренней раскрепощённости,

творческой свободы, особого сближения с миром образов изучаемых произведений, которое является необходимым условием для полноценного исполнения учащегося.

Ни исполнительская свобода и яркость, ни какие – либо другие исполнительские качества не смогут развиваться в полной мере, если ученик будет мало выступать на эстраде. Разумеется, любое сочинение должно быть вообще хорошо выучено и исполнено, но именно публичное выступление как бы подводит итог всей проделанной в классе работы, обязывая учащегося и педагога к возможно более высокому её качеству, требуя особой законченности и рельефности выявления замысла, заставляет учащегося максимально использовать свои исполнительские возможности. Выступление на эстраде предстаёт, таким образом, и в качестве одного из весьма действенных факторов, стимулирующих их развитие.

Нужно учитывать, конечно, и индивидуальные склонности ученика, обязательно выпуская его на эстраду и с любимыми произведениями – это и стимул для работы, и творческая радость, и лучшая форма обучения публичным выступлениям, обычно в таких случаях чаще приносящим с собой удачу.

V этап. Стадия эстрадной готовности

Здесь перед исполнением, конечно, стоит огромная ответственность за качественное исполнение. Обязательно надо объяснить, что концерт – это праздник, где ученик может получить громадное удовлетворение от проделанной работы, радость свободно донести до слушателя всю красоту музыкального произведения. Ответственность перед аудиторией, композиторским замыслом, педагогом обязывают исполнителя.

А в обязанности педагога входит хорошо подготовить ученика к этому событию, иначе может возникнуть постоянный страх перед эстрадой. Для этого необходимо действовать не только словами. Для того, чтобы воспитать уверенность в ученике, желательно в классе создавать атмосферу публичного исполнения. Конечно, есть дети, у которых нет подобных проблем, и на эстраде они чувствуют себя не закрепощенно, а наоборот, артистично и вдохновенно общаются с публикой. Но когда все-таки (чаще всего) необходимо справляться с психологическими трудностями, больше всего страдает техника. Педагог должен позаботиться об этом заранее и устранить все возможные нежелательные неожиданности. Здесь необходимо развивать быстроту реакции, находчивость, творческую инициативу. Перед выступлением не загружать ребенка мелкими замечаниями (особенно по поводу аппликатуры). Активно мобилизовать внимание ученика на музыку, чтобы донести ее до слушателя.

В день концерта не стоит много заниматься. В этот день нужно исключить все физические нагрузки. Очень хорошо перед выступлением посмотреть ноты. Не менять в этот день привычный режим. Для успешных выступлений, конечно, огромную роль играет опыт выступлений на эстраде, и, конечно, надо чаще играть в концертах, чтобы преодолеть боязнь, психологические неудобства.

VI. Заключение.

Роль педагога в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Участие его должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену. Во время занятий педагог, сидя рядом, должен тщательно следить за его игрой, обращая внимание ученика на точное прочтение нотного текста и выполнение всех авторских указаний. Показывая приемы игры, следует объяснять, в чем суть и важность их использования.

В процессе работы над произведением педагог должен постоянно устранять неточность в приемах игры, исправлять недостатки в постановке рук – ведь не может быть хорошей игры без хороших рук.

Работа над музыкальным произведением не имеет предела. Она продолжается и после концертного выступления. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на концертной эстраде. Следует постоянно напоминать ученику, что концертная обстановка требует полной сосредоточенности. Это одно из самых важных условий для преодоления волнения.

В заключении хочется предложить схематичную последовательность в работе над музыкальным произведением, предполагая, что она не единственная и абсолютная.

VII. Список используемой литературы.

1. Бирмак А. О художественной технике пианиста. – М., 1973.
2. Бузони Ф. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. – М., 1962.
3. Вальдман П., Имханицкий М. Баянист-художник. – Советская музыка, 1979.
4. Гат Й. Техника фортепианной игры. – М. – Будапешт, 1967.
5. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М., 1981.
6. Егоров Б. «Баян и баянисты». Вып. 6. – М., 1984.
7. Егоров Б. М. Общие основы постановки при обучении игре на баяне. В кн.: Баян и баянисты. Ч. 2. – М., 1974.
8. Коган Г. У врат мастерства. – М., 1969.
9. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М., 1998.
10. Любомудрова Н. «Методика обучения игре на фортепиано». – М., 1982.
11. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982.
12. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. – М., 1977.

VIII. Приложение.

