

Методическая разработка "Развитие исполнительских навыков в классе баяна и аккордеона"

Автор: Черепкова Марина Владимировна,
преподаватель по классу народных инструментов.

По сравнению с фортепиано, органом или инструментами симфонического оркестра, баян - инструмент молодой. Он находится в развитии, совершенствуются его конструкция и качество звучания. С каждым годом расширяется репертуар, другой становится сама эстетика звучания инструмента. Значительно усложняется и техника игры на современном концертном инструменте, поэтому главные исполнительские навыки необходимо формировать с детства, с первых шагов обучения.

Главная задача педагога - ввести начинающего музыканта в мир современного баянного исполнительства, привить ему тонкий музыкальный вкус, помочь в овладении выразительными средствами современного баяна, воспитать инициативную творческую личность.

С первых уроков нужно стремиться ввести ребенка в новый для него мир художественных образов. Очень важно, чтобы педагог и сам свободно владел инструментом. Вдохновенное исполнение оставляет глубокий след в душе ученика, оно становится примером для подражания и, что не менее важно, дополнительным стимулом для серьезной работы, требующей большой концентрации внимания. Замечательно, если атмосферу уроков постоянно пронизывает идея маленьких открытий: дети любят разыгрывать какие-то сценки, изображать те или иные персонажи, в том числе «учителя», «артиста» и т.п. Они с удовольствием угадывают различные музыкальные отрывки, подражают той или иной манере игры. Эти склонности учеников педагогу необходимо учитывать и обращать на пользу дела.

С самого начала следует обратить внимание ученика на музыкальный ритм. Совершенствование чувства ритма ускоряет общемузыкальное развитие учащегося, так как ритм объединяет эмоциональное и двигательное начала. Со временем дети должны научиться хорошо интонировать мелодию, чувствовать различные ладогармонические краски и управлять динамикой. Для будущего музыканта-исполнителя очень важно овладеть различными средствами артикуляции.

Всему этому способствует игра в ансамбле, в особенности с педагогом, а также чтение с листа. В допотопный период, ^{учащегося} длящийся ориентировочно первые две недели, педагог получает представление об индивидуальных особенностях ребенка, его темпераменте, одаренности, общем развитии; формируются взаимоотношения педагога и ученика. Быстрее других проявляют свои способности общительные, подвижные дети. С ними весьма эффективна коллективная форма занятий, которая дает педагогу неограниченные возможности моделирования игровых ситуаций, естественно раскрывающих индивидуальные особенности учеников. И,

напротив, с детьми замкнутыми, стеснительными нужен особый характер общения - спокойный, доверительный.

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

Уже на первых занятиях можно практиковать элементарное совместное музицирование. Целью первых уроков является не только проверка музыкальных способностей ученика (ритм, слух, память), но и их развитие. Игра по слуху стимулирует творческие задатки ребенка, возбуждает интерес к музыке, концентрирует внимание на конкретном звучании, заставляет приспосабливаться к инструменту. Начинать подбирать можно со знакомых детям элементарных мелодий - «Как под горкой», «У кота-воркота», «Едет, едет паровоз», и др. Эти песенки дети знают с детского сада.

Формирование первых навыков звукоизвлечения целесообразно начинать с упражнений, которые ему помогут научиться правильно вести мех. Ученик нажимает воздушный клапан, затем ведет мех, раскрывая и закрывая его. При этом педагог контролирует свободу и естественность движения руки ученика. После этого педагог предлагает различные способы ведения меха для передачи характера того или иного упражнения. Можно использовать звуко-динамические упражнения «горка», «ветер», «самолёт» и др. Для начала можно нарисовать приближающийся или удаляющийся самолет. Предложить ребёнку самому придумать упражнение. Это может быть карандаш, рыбка, облако...

Прежде чем играть по нотам, необходимо научиться их читать, т.е. представить и услышать, в каком ритме, на какой высоте и в каком характере должны прозвучать увиденные вами нотные знаки, а затем найти их на клавиатуре и сыграть. Последним звеном в цепочке «вижу - слышу - играю» является клавиатура музыкального инструмента, которую необходимо освоить.

Первоначальным формированием техники игры на баяне является освоение гаммаобразных последовательностей. Для начала надо научиться играть последовательности из 2, 3 и 4 звуков. Затем последовательность из 7 звуков. Последовательность из 7 основных ступеней называется диатонической гаммой. Последовательность из 12 звуков (по полутонам) складывается в хроматическую. Диатонические и хроматические гаммы – это своеобразные лесенки, которые соединяют все музыкальное пространство.

Следующий этап - игра гамм от всех рядов. Это поможет развить у ребенка интервальные ощущения и увязать его слуховые представления с техническими действиями на клавиатуре. Затем необходимо освоить левую

клавиатуру с готовыми аккордами. Большинство современных баянов имеют шестирядную левую клавиатуру. Изучая то или иное музыкальное произведение, следует обращать внимание на его гармоническую структуру и логику развития. Это сделает исполнение более осмысленным. Ощущение тяготения одного аккорда в другой поможет развитию гармонического слуха, а это ведет ученика в необыкновенный мир музыкальных красок.

Человеку в повседневной жизни постоянно приходится распределять свое внимание. Когда мы разговариваем, то смотрим на собеседника и зависимости от его реакции продолжаем беседу. То же и в музыке: играя мелодию, мы следим за ее интонациями, ритмом, соответствием динамики и артикуляции ее характеру. Если мелодия написана с аккомпанементом, часть внимания должна быть посвящена и ему. Важно научиться во время исполнения направлять основное внимание на самое существенное и важное, происходящее в том или ином голосе или элементе фактуры, остальное же играть почти автоматически. Этот процесс напоминает поведение дирижера во время работы с оркестром: он всегда обращен к той группе исполнителей, где происходят наиболее важные музыкальные события. От распределения внимания зависит и умение играть различными штрихами каждый голос, управлять динамикой, не нарушая ритма.

На протяжении всего периода обучения работа с учащимися над элементами музыкальной формы меняет свой характер. По мере развития музыкального слуха, творческого воображения, она становится более тонкой и относится к каждой интонации, каждому «событию» в драматургии произведения. Постепенно появляется умение выстраивать фразировку и форму в целом. При этом подчеркивание тех или иных элементов музыкальной структуры не должно нарушать общей логики построения больших музыкальных разделов. Для этого необходимо развивать внимание ученика, постоянно сопоставляя то, что уже было сыграно, с тем, что будет звучать.

Такие действия помогут выстроить логичную линию темпового и динамического развертывания музыкального произведения. С первых шагов в музыке педагог должен направлять внимание ученика, как на логику построения, так и на эмоциональное ощущение развития музыкального материала. Учащиеся должны свободно оперировать такими понятиями, как интонирование в музыке, кульминация и точка «золотого сечения» в исполняемом произведении, вершина во фразе, предложении, периоде, а также уметь сопоставлять и суммировать музыкальные построения.

Основные этапы работы над музыкальным произведением:

1. Ознакомление.
2. Освоение музыкального текста. Понимание и раскрытие художественного образа.
3. Подготовка пьесы к публичному исполнению.

Первый этап может быть самым различным по форме: прослушивание пьесы в исполнении педагога, использование аудио или видеозаписи, чтение

с листа самостоятельно или совместно с педагогом. Чтение с листа - это отдельный вопрос, требующий серьезного освещения. Существует немало пособий, посвященных изучению этой проблемы. Представляется целесообразным предложить ученику сыграть музыкальное произведение целиком, по возможности приближаясь к необходимому темпу и характеру сочинения, не отвлекаясь на точное исполнение всех деталей фактуры и поиски рациональной аппликатуры.

Второй этап наиболее сложный. Педагогу необходимо провести с учеником большую аналитическую работу, которая в зависимости от сложности сочинения, может идти в направлении от общего к частному или наоборот. Анализ сочинения предполагает определение круга его музыкальных образов, структуры, средств музыкальной выразительности и развития, кульминации, основных технических и психологических трудностей исполнения. В зависимости от способности мысленно охватить тот или иной отрезок музыки, работу можно вести по частям, в замедленном темпе. Внимательно вслушиваясь в каждую интонацию, подбирая подходящую аппликатуру. Если текст очень сложен и насыщен, учить его лучше каждой рукой отдельно, сольфеджируя мелодическую линию, вслушиваясь в гармонию, контролируя ритм, динамику, а затем соединить партии обеих рук. Когда музыкальный текст играется уже без ошибок, можно проверить, как он запомнился наизусть. Закройте глаза, представьте себе то, что вы можете сыграть без нот, затем откройте ноты и с инструментом постепенно заполняйте «белые пятна». Помните, что внимание и слух быстро утомляются, поэтому нецелесообразно долго осваивать один какой-либо элемент. Работу следует строить так, чтобы перед каждым проигрыванием произведения или его части ученик ставил перед собой совершенно конкретные задачи. В одном случае это будет концентрация внимания на интонировании мотивов и динамике музыкальных построений. В другом - нужно проследить за темпом и правильностью метроритма при изменении музыкальной фактуры и динамики и т. п.

Подготовка пьесы к публичному исполнению - заключительный этап работы над произведением. Первым условием успешного выступления является хорошо выученный текст. Однако это еще не гарантия успеха. Во время публичного выступления появляются две новые проблемы: рассеивание внимания и преобладание возбуждения над торможением. Педагогам следует практиковать проигрывание учащихся их программ в присутствии всех детей. Это тренирует умение собирать внимание и концентрировать его на художественном образе и самом исполнительском процессе. Желание сыграть как можно лучше, произвести впечатление на соучеников делает психологическое состояние играющего похожим на то, которое бывает во время публичного выступления. Подобные проигрывания чрезвычайно полезны не только для ученика, но и для педагога: таким образом, он может все проверить и определить направление дальнейшей работы. Не следует слишком долго разыгрываться перед выступлением - это

может вызвать утомление и рассеять внимание. Достаточно того, чтобы появилось необходимое ощущение клавиатуры.

Как показывает опыт, причиной срывов и неровностей в игре часто являются слишком быстрый темп или завышенная сложность программы, вынесенной на концерт или экзамен. Постоянный слуховой контроль и концентрация внимания на характере музыки, ее темпе, динамике и метроритме помогут достичь желаемого результата.

Список литературы:

1. Ананьев Б. «Вопросы обучения и воспитания». – М.: «Наука», 1997.
2. Говорушко П. «Школа игры на баяне». - М.: «Музыка», 1969.
3. Дмитриев А. «Позиционная аппликатура на баяне». – М.: Союз Художников, 1998.
4. Максимов В. «Основы исполнительства и педагогики». – М.: «Композитор», 2003.
5. Семенов В. «Современная школа игры на баяне». – М.: «Музыка», 2003.

Формирование исполнительского аппарата домриста в ДМШ

Преобразования, происходящие сейчас в системе дополнительного образования (реализация в ДШИ дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ), порождают новые требования и к системе музыкального образования, заставляют пересматривать устоявшиеся в теории и практике целевые установки, содержание, методы и формы работы с детьми. Совершенствование системы музыкального образования — не только задача педагогов-практиков, но и актуальная проблема фундаментальной педагогической науки, динамично меняющейся в условиях современной музыкальной жизни.

В настоящее время домристы занимают почетное место в ряду музыкантов других специальностей. Все больше появляется ярких, неординарных исполнителей на домре. Репертуар для домры постоянно пополняется, обогащается интересными находками современных композиторов, и поэтому растет интерес общественности к этому инструменту.

Музыкальное образование играет, несомненно, главную роль в развитии музыканта - исполнителя. И именно раннее предпрофессиональное образование в ДМШ и ДШИ имеет огромное значение. Начальное музыкальное обучение призвано сыграть в жизни ребёнка очень важную роль, как и в любой другой области, начальное обучение часто определяет будущее взаимоотношение человека с музыкой!

Правильная постановка исполнительского аппарата, а значит, рациональная постановка исполнительского аппарата музыканта является той фундаментальной основой, на которой строится вся система технических навыков домриста.

Бесспорно, главная цель в работе педагога – музыканта – это развитие художественного мышления ученика, формирование его исполнительского вкуса, а также воспитание у юного музыканта точного понимания стиля, ощущения формы произведения, умения найти верное звучание инструмента, развитие слуховых навыков, чувства ритма, памяти, творческой инициативы.

Одним из средств достижения этой цели является решение узкоспециальных задач, а также развитие технической оснащённости аппарата.

Необходимым условием для успешного обучения на домре является формирование у ученика уже на начальном этапе правильной посадки, постановки рук, целостного исполнительского аппарата. О. С. Паньков считал, что: «Под игровым аппаратом музыканта-исполнителя часто понимают пальцы, кисть, предплечье, непосредственно участвующие в звукоизвлечении. Между тем их нельзя рассматривать изолированно. Речь, думается, должна идти о двигательных реакциях всего организма человека».

Понятие «исполнительский аппарат» в широком смысле включает в себя комплекс разнообразных элементов. В первую очередь это постановка

правой и левой рук, посадка исполнителя, устойчивое удержание инструмента, а также осмысленное и контролируемое исполнение.

Наибольшего технического уровня музыкант может достигнуть только при абсолютной свободе и естественности исполнительского аппарата, при устранении излишних физических усилий.

Важно помнить, что у каждого ученика в постановке присутствуют свойственные только ему особенности, индивидуальные ощущения игровых движений, а также какие-то анатомические особенности.

Движения рук при игре на домре бывают очень сложными. Особую трудность вызывают сочетания разнообразных движений кисти, предплечья правой руки и пальцев левой руки.

От правой руки зависит создание музыкального звука, а так же техническая свобода исполнителя. Правильная постановка исполнительского аппарата, даст возможность музыканту добиться не только легкой, подвижной техники, свободы колебательных движений кисти правой руки, но и глубокого, содержательного звука. Она обеспечивает любой характер исполнения в соответствии с замыслом музыкального произведения.

Необходимо усвоить, что в колебательных движениях должна участвовать вся правая рука. Прежде всего правильная постановка правой руки требует совершенствования коротких кистевых движений, которые являются основой всех движений правой руки при игре на домре. Затем необходимо поработать над движениями сухожилия и мышц предплечья. Эти движения очень сложны и управляются внутренними эмоциями музыканта. Именно они в конечном счете влияют на характер звука, делают его живым, содержательным. Как не правильно исключать кистевые движения и пытаться воспроизводить колебательные движения за счет только локтевого сустава, так же не оправданно поступать и наоборот.

Сухожилия и мышцы предплечья воздействуют на кистевые движения, дополняют их. Поэтому постановка правой руки должна быть не закрепощенной и статичной, а гибкой. В зависимости от решаемых в том или ином произведении художественных задач, вопросов звуковедения, тембра, образности и так далее, исполнитель приспособливает игровой аппарат и изменяет постановку рук для воплощения задуманного.

Постановка левой руки должна обеспечивать свободу движения пальцев и легкость перемещения всей кисти по грифу инструмента при смене позиций. Основа развития всей техники левой руки заключается в рациональности движений пальцев. Нужно следить за собранностью пальцев, они как бы «молоточками» должны ставиться на струну ближе к порожкам. Важно, чтобы пальцы прижимали струну не чрезмерно, т.к. это ведёт к искажению звука и излишнему напряжению.

Известны три способа первоначальной организации движений пальцев левой руки. Один из способов предполагает следующий порядок включения пальцев в игру: 1, 2, 3, 4 (Н. Ф. Олейников «Вопросы совершенствования техники левой руки домриста»), а другой из способов – постановка в

обратном порядке: 4, 3, 2, 1 (И. Фоченко «Об организации двигательного аппарата домриста»). Третий способ, предложенный В.Рябовым в своей работе «Формирование основ двигательной техники левой руки у учащихся в классе домры»: 2, 3, 4, 1.

Последний способ является более прогрессивным методом постановки левой руки. Он заключается в том, чтобы начать расстановку пальцев на грифе со второго, а затем следует включать в работу третий палец. Второй и третий пальцы обладают наименьшей боковой растяжкой, поэтому нужно именно им придавать самое выгодное центральное положение, которое бы обеспечивало их свободное поднятие и опускание. При постановке пальцев по первому методу, т.е. от первого к четвёртому, 3 и 4 пальцы нередко висят в воздухе или провисают под гриф. А метод Рябова (2, 3, 4, 1) помогает с самого начала обеспечить правильное расположение всех четырёх пальцев над грифом, что создаёт предпосылки для наиболее рациональной постановки.

Что касается метода И. Фоченко (4,3,2,1), то такая постановка обеспечивает хорошую растяжку, что очень важно при исполнении на домре широких интервалов – секст, октав.

В качестве дальнейших рекомендаций по закреплению правильной постановки и развитию техники можно рекомендовать для начинающих домристов упражнения В. Рябова, И. Фоченко, З. Ставицкого. Для более продвинутых учеников – М. А. Ижболдина, О.Шевчика, Г. Шрадика и других.

Работу над любыми упражнениями нужно начинать с медленного темпа

и очень постепенно доводить его до быстрого. Упражняться нужно с полным вниманием, постоянно контролировать состояние игрового аппарата, качество звукоизвлечения. Музыкальный материал нужно изучать следуя принципу от простого к сложному. Стараться, чтобы на материале упражнений велась также работа над средствами выразительности (динамикой, тембром, артикуляцией, темпом).

Почти у всех детей слабо развит третий палец руки - это связано с особенностями строения кисти: происходит перекрещивание мелких косточек безымянного пальца и мизинца, что неблагоприятно отражается на силе третьего и четвёртого пальцев и на развитии беглости левой руки.

При работе с учеником важно учитывать, к какому типу относятся его руки. Они подразделяются на три вида: 1 – сухая, жесткая рука; 2 – излишне гибкая, мягкая; 3 – средняя. При сухой руке нужно стремиться к расслаблению мышц и пластике движений при игре. При мягкой руке задачи совершенно другие: здесь нужно пытаться выработать собранность и руки, и мышц.

Если музыканты-педагоги на самых ранних этапах обучения будут ориентироваться на особенности детской физиологии, будут знать, как устроена костно-мышечная система человека, как она развивается, каковы её

особенности у детей разного возраста, они смогут оказать ученикам огромную помощь, подготавливая ещё в доигровой период все органы, развитие которых необходимо для игры: зрение, слух, осязание, моторика.

Очень важно развить у малышей, уже в самом раннем возрасте, множество тонких и разнообразных тактильных ощущений. Пусть они потрогают, погладят, пощупают пальчиками поверхности с различной фактурой – пушистой, жёсткой, бархатисто-нежной, колючей, шершавой и шелковисто-гладкой. И надо, чтобы полученные ощущения они попробовали бы перенести на струны. Пусть научатся с первых шагов прикасаться к струне, по-разному и вслушиваться в звуковой результат этих разнообразных прикосновений. Самое лучшее для ребёнка – это ассоциации, образные сравнения исполнительских ощущений с тем, что им уже хорошо знакомо. Стремясь заинтересовать ученика, особенно младшего возраста, следует адресоваться к его представлению, фантазии, прибегая к различным поэтическим ассоциациям. Педагог, привнося на урок элемент творчества, может сам изобретать упражнения и рекомендовать их ученикам.

Период обучения правильной постановке требует от преподавателя и ученика большой выдержки и терпения. Ученики чаще всего не уделяют должного внимания этой проблеме и не осознают все возможности свободного и рационального аппарата. И только столкнувшись со сложной техникой и виртуозными приёмами в более позднее время обучения, начинают понимать, скованность исполнительского аппарата становится серьёзным препятствием на пути к их профессиональному совершенству.

Педагог, в первую очередь, должен быть тонким психологом. Одна из его главных задач – умение находить «ключ» к каждому учащемуся, добиваться контакта с ним, доверия к себе. Педагогу в этом процессе отводится роль наставника. Ему приходится решать, в каждом конкретном случае, какие упражнения следует применять, в какой последовательности, в каком количестве.

Преподаватель по классу домры должен постоянно интересоваться новинками методической литературы, искать новые пути и возможности в обучении, постоянно обогащать свою эрудицию.

Список литературы:

1. Александров А. Азбука домриста. М., 1963
2. Александров, А. Школа игры на трехструнной домре / А. Александров. – Москва, 1981.
3. Аппликатура начального этапа обучения домриста. Методическая разработка для преподавателей ДМШ. Составитель Чунин В.М., 1988
4. Климов Е. Совершенствование игры на трехструнной домре. М., 2002
5. Круглов, В. Школа игры на 3-х и 4-х струнной домре / В. Круглов. – Москва, 2005.
6. Круглов, В. Искусство игры на домре / В. Круглов. Москва, 2003.
7. Лукин, С.Ф. Уроки мастерства домриста / С.Ф. Лукин. – Москва, 2006.
8. Лысенко, Н.Т. Методика обучения игре на домре / Н.Т. Лысенко. – Киев, 1990.
9. О пластике движений домриста (техника правой руки). В сб. Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. Вып. 95. М., 1987
10. Пересада А. Справочник домриста. Краснодар, 1993
11. Развитие художественного мышления домриста. Методическая разработка для педагогов ДМШ и ДШИ. Составитель Чунин В.М.. 1988