МБУ ДО «Томмотская детская школа искусств им И.Н.Касьяненко» МР «Алданский район» Республика Саха (Якутия)

**ПРОЦЕСС РАЗУЧИВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КЛАССЕ БАЯНА ДМШ**

Методический доклад

в предметной области: Музыкальное исполнительство «Народные инструменты»

дисциплина: Специальность баян

Подготовила преподаватель

отделения народных инструментов

Лукинская Расима Мухаметовна

г.Томмот - 2022 г.

**СОДЕРЖАНИЕ**

1. Введение.
2. Начальный этап работы над музыкальным произведением.
3. Основные проблемы работы над музыкальным произведением.
4. Подготовка музыкального произведения к публичному исполнению.
5. Список используемой литературы.

***I. Введение.***

Баян - инструмент достаточно молодой, в сравнении с органом, скрипкой или роялем. Он постоянно находится в развитии, конструкция инструмента совершенствуется, как и совершенствуется качество его звучания. Круг музыкально-художественных образов становится более разнообразным, меняется эстетика звучания, усложняется технические приемы игры, расширяется баянный репертуар, поэтому основные исполнительские навыки целесообразнее формировать с детства, в начальных классах детской музыкальной школы. Много интересной методики разучивания произведения преподаватели-баянисты берут себе на помощь не только у ведущих исполнителей и преподавателей - баянистов, но и у скрипачей, у пианистов. Работа над музыкальным произведением – сложный процесс вживания в музыкальные, эмоциональные образы. Необходимо учитывать, что не все учащиеся продолжат музыкальную карьеру и станут профессионалами. Но в любом случае личность учащегося формируется не только интеллектуально и физически, но и духовно. Художественное воспитание, это прежде всего воспитание любви к музыке, к искусству. Необходимо, чтобы воспитанник с помощью педагога сумел воплотить в исполнении произведения свой художественный замысел.

Педагог должен учить воспитанника вникать в художественный замысел произведения на основе вдумчивого изучения нотного текста, научить раскрывать слушателям идейно-эмоциональное содержание произведения. Педагог должен посвятить воспитанника в стилевые, жанровые особенности произведения, познакомить ребенка с исторической эпохой, в которой жил и творил композитор, чтобы обучающийся откликнулся эмоционально, в противном случае исполнение произведения не будет искренним. Чтобы расшевелить воображение ребенка, надо проигрывать ему наиболее яркие произведения, доступные его возрасту, образно раскрывать средства, которыми пользуется композитор, чтобы донести содержание произведения. Необходимо систематически играть и разбирать как можно больше произведений разного характера. Естественно, 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, однозначно, 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 в работе над музыкальным произведением, основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление технических трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Содержание работы – первое знакомство с выбранным произведением. Прежде 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 просто, 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. Даже не очень интересные в музыкальном отношении инструктивные этюды производят хорошее впечатление на слушателя, если они сыграны с удовольствием и «от души». Любое музыкальное произведение должно вызывать в учащемся ответные настроения, мысли, чувства. Помогать «вникать» в смысл произведения, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, будет педагог. Только он может подсказать, что в каждом конкретном случае требует большего внимания, что надо подчеркнуть или «выделить» более выразительно. Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит в том, чтобы разбудить собственную мысль обучающегося и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в душевной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в его содержание. С понимания настроения, характера и художественного образа произведения в целом начинается его изучение. Ознакомившись с произведением, обучающийся приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору.

Основу для правильной работы над изучением произведения дает грамотный, музыкально-осмысленный разбор текста. Время, занимаемое разбором, его музыкально-художественный уровень будут самыми разными для учащихся разной степени музыкального развития, но во всех случаях на данном начальном этапе работы не должно быть неряшливости и небрежности. Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотного материала. Просмотр текста без инструмента даёт возможность, путём устного анализа, сравнивая технические сложности музыкального материала со своими возможностями. Чтение с листа текста произведения 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, мелодическую, ритмическую, темповую структуры и т. д. 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, аппликатура правой и левой рук, движение ведения меха. Если это довольно крупное сочинение, допустимы остановки между большими законченными частями, дольше останавливаясь на более трудных. Ни в коем случае недопустимо 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 постепенно отказываются, т.к. 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. Разумеется, надо пояснять ученику размер, тактовое членение и основы нотной записи, следует познакомить ученика со счётом и научить его пользоваться им и в особо 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 эпизодически.

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 педагога с учащимся. Кроме того, эти приёмы не позволяют ученику останавливаться из-за мелкой ошибки и, следовательно, способствуют его более цельному восприятию произведения.

В ходе тщательного разбора текста, важно подобрать хорошую, наиболее подходящую для ученика аппликатуру, использование первого должно быть не хаотическим, функциональным, главное требование к аппликатуре – ее осмысленность. Об этом необходимо проявлять заботу именно на раннем этапе работы, так как удачно найденная аппликатура способствует лучшему решению требуемых технических приемов и художественных задач, 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. Довольно часто, 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. Смена меха является связующим звеном процессов снятия и атаки звука и зависит от характера исполняемого произведения. Немаловажно помочь ученику установить движение смены меха, особенно в кантилене, чтобы исключить разрыва музыкальных эпизодов, предложений, фразировок, обращая внимание на мягкую атаку звуков, работу над звукоизвлечением. Немаловажен постоянный контроль за мышечной активностью левой руки и ее движениями, направляющими процесс звукообразования. Рука исполнителя должна находиться в постоянном контакте с рабочим ремнем и сеткой левого полукорпуса. Абсолютно недопустима полная расслабленность мышц левой руки, пассивное движение меха на любом участке разжима и сжима меха. Столь же недопустимо постоянное давление левой руки. Левая рука баяниста – это чувствительный и гибкий инструмент звукоизвлечения. Постановка левой руки требует особой концентрации внимания и постоянного внимания со стороны педагога.

Ученику следует научиться подчинять работу мышц левой руки, управляющих мехом, собственным образно-слуховым импульсам, внутреннему слышанию характеристик извлекаемого звука. Желательно достичь осознания учащимся функционального родства между человеческими легкими и мехом баяна. Как и пению, игре на баяне сопутствует необходимость поддерживать определенный уровень давления в меховой камере и научиться дозированно расходовать воздух для озвучивания и артикуляции исполняемого обучающимся. При разжиме и сжиме не допускать перекоса барин меха.

Несмотря на всю важность, первый этап работы непродолжителен, его сменяют дальнейшие этапы дальнейшей кропотливой работы.

***III. Основные проблемы работы над музыкальным произведением.***

Составив художественный план исполнения, необходимо обучающемуся технически закреплять музыкальную фактуру произведения. Аппликатуру можно считать правильной, если она способствует реализации художественной задачи, удобна для данного ученика, основана на естественном чередовании пальцев, не допуская даже случайного применения в игре других пальцев в выучивании технически трудных мест.

Большое внимание требует мастерство овладения фразировкой произведения. Членение музыки на фразы - сущность музыкального произведения. В статье «О музыкальном исполнительстве» А. Гольденвейзер 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». Необходимо определить предложения и фразы моментом дыхания, естественным стремлением к вершине внутри каждой фразы, то есть правильно определять в ней кульминационные точки, а также естественные интонационные и динамические начало и спад фраз. 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 произведением следует уделять штрихам. «Штрихи – это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приёмами в зависимости от интонационно – смыслового содержания музыкального произведения». Они должны выполнять и художественную и техническую сущность, где первое занимает главное значение. В определении штрихов необходимо исходить, прежде всего, из их музыкально – выразительного значения. Штрихи условно можно разделить на протяжные (связные и раздельные) и короткие (кратко звучные), к ним относятся legato и legatissimo (связные) и staccato и staccatissimo (колкие, острые). Протяжные (связные и раздельные) штрихи необходимы главным образом в исполнении кантилены, а короткие (кратко звучные) служат чёткости, остроте разделения звуков или аккордов, как в непрерывном движении, так и в отдельности.

Заучивать текст произведения наизусть следует 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 как правило плохо влияют на качество игры, так как учащийся не может сохранить при этом музыкальную осмысленность исполнения. «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 уметь проигрывать его мысленно. Техническая отработка 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 данного этапа работы должно быть свободное и уверенное владение учеником всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

Один из важных этапов работы -целостность исполнения, ощущение общей линии развития произведения. Подобно тому, как мелодия в какой-либо фразе идёт к опорному звуку, так большее построение – к своей смысловой вершине, целенаправленно идет развитие всего произведения. Ни одно сочинение нельзя сыграть с должной выразительностью и осмысленностью, если не будет ощущения объединения в одно целое; общая линия развития является как бы «стержнем». 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, 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 довольно 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».

На этом этапе учащийся должен не только представлять исполнительский план произведения в целом, его линию развития, но и знать, какие выразительные моменты в том или ином разделе являются главными, на чём должно заостряться внимание слушателя. В этот период вся предварительная работа должна оформляться в законченное целое. Нужно 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. Этому определенному темпу способствуют авторские указания, характер произведения, его стиль. В каждом отдельном случае следует совместно с учащимся найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения. Однако, научившись исполнять подвижное сочинение в требующемся темпе, учащийся должен продолжать работу и в более медленном темпе. Следует 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 и нужного темпа исполнения не всегда позволяет считать произведение выученным. Как принято говорить, ученик должен хорошо в него «выграться»: для этого подготовленное произведение следует больше играть целиком и в требуемом темпе, что касается любых произведений, от самых медленных и спокойных до быстрых.

Иногда учащиеся настолько привыкают к работе в медленных темпах, что почти не пробуют исполнять технически трудные для них произведения в настоящем темпе. Подобных явлений допускать нельзя: учащийся никогда 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 – 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.

С приближением окончания работы над произведением, учащийся должен свободно чувствовать себя в этой музыке и, соответственно, её исполнять. Ни исполнительская свобода и яркость, ни какие – либо другие исполнительские качества не смогут развиться в полной мере, если ученик будет мало выступать на эстраде.

Выступление на сцене предстанет, таким образом, и в качестве одного из весьма действенных факторов, стимулирующих их развитие. Нужно учитывать, конечно, и индивидуальные склонности ученика, обязательно выпуская его на сцену 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.

***IV. Подготовка музыкального произведения к публичному исполнению***

Здесь перед исполнением, конечно, стоит огромная ответственность за качественное исполнение. Обязательно надо объяснить, что концерт – это праздник, где ученик может получить громадное удовольствие 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 закрепощено, 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.

Во время публичного выступления появляются такие проблемы, как рассеивание внимания и преобладание над торможением. Желательно практиковать проигрывание концертных программ в присутствии всех учащихся класса. Желание сыграть как можно лучше, произвести впечатление на сверстников делает психологическое состояние исполняющего похожим на то, которое бывает во время публичных выступления. Такие проигрывания очень полезны не только для обучающегося, но и для педагога: можно все проверить и определить дальнейшее направление для работы.

Перед выступлением не следует 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. В этот день не менять привычный режим, не следует долго разыгрываться перед выступлением, чтобы ученик не утомился и у него не рассеялось внимание. Достаточно, чтобы пальцы разогрелись и появилось ощущение клавиатуры. Опыт педагогов показывает, что причиной срывов и неровностей в игре часто являются слишком быстрый темп или завышенная сложность программы, вынесенной на концерт или экзамен. Концентрация внимания на характере музыки, ее темпе, динамике и метроритме помогут достичь хорошего результата.

***V. Заключение.***

Роль педагога в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Приобщение обучающегося к музыке, к инструменту неразрывно связано с активным освоением разнообразного художественного репертуара. Участие его должно быть активно-творческим от самого разбора текста до момента выхода ученика на концерт, экзамен. 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 какие-либо неточности 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. Благодаря постоянному контакту с педагогом обеспечивается возможность активного художественного роста начинающего исполнителя, его формирования в качестве музыканта-исполнителя.

***VII. Список используемой литературы.***

1. Бирмак А. О художественной технике пианиста. – М., 1973г.
2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М., 1981г.
3. Егоров Б. «Баян и баянисты». Вып. 6. – М.,1984г.
4. Ихманицкий М. Новое об штрихах и артикуляции на баяне. – М., 1997г.
5. Кирнарская Д. Музыкальные способности. – М., 2004г.
6. Крупин А., Романов А. Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне. – Новосибирск, 2002г.
7. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М., 1998г.
8. Любомудрова Н. «Методика обучения игре на фортепиано». –

М.,1982г.

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982г.
2. Семенов В. Современная школа игры на баяне. – М., 2003г.
3. Серотюк П. Баян открывает мир музыки. – Тернополь, 2003г.
4. Ушенин В.В. Новая школа игры на баяне. – Ростов-на Дону, 2015г.