

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств»
г. Гремячинск

Методическая работа
«Об эффективности самостоятельных занятий баяниста»

Преподаватель высшей категории
Павлова Л.Н.

2022г

Еще одна распространенная ошибка начинающих музыкантов касается процесса разбора произведения. Заключается она в том, что учащимися зачастую не контролируется качество совершаемых движений. Либо мышцы находятся в зажатом, напряженном, либо в расслабленном состоянии, пониженном тоне. В результате в двигательных центрах запечатлеваются такие типы движений, от которых в дальнейшем необходимо будет избавляться.

Движения при разборе произведения должны быть свободными и активными настолько, чтобы в двигательных центрах оставался ясный след от них. Эти движения не могут быть оторванными от интонирования, именно артикуляция способствует правильному и четкому произнесению текста. В противном случае движения будут иметь механический характер, создавать множество препятствий для достижения главной цели – высокохудожественного исполнения произведений.

Некоторые учащиеся сначала выучивают нотный текст и только затем начинают работу над художественным образом. Такая постановка задачи считается неверной. Нотная запись – очень приблизительная запись музыки. Нотный текст. Не наполненный чувствами, мыслями, образами, множеством ассоциаций исполнителя, сам по себе мертв.

Если заставить человека выучить произвольный набор слов, не связанных определенной темой или смыслом, то он едва ли сможет справиться с этим. То же самое и с музыкальным языком. Подобное разучивание произведения – зубрежка, лишённая смысла, притупляющая свежесть восприятия, заглушающая эмоции, сковывающая фантазию человека, выключающая ассоциативный механизм. При таком подходе не могут решаться и чисто двигательные задачи, ибо они лишены цели.

Второй этап работы над произведением включает в себя: углубление в образный строй произведения, выявление множества деталей, переход движений в автоматические, заучивание наизусть, нахождение нужного темпа, уточнение динамики, агогики, архитектоники.

Когда нотный текст произведения разобран, получено общее представление о нем, можно играть его только в медленном темпе. Это нужно прежде всего для того, чтобы закрепить двигательные навыки. Но очень часто игра в медленном темпе не даёт желаемых результатов в основном потому, что идет очень вяло, невыразительно. Между тем, даже в медленном темпе, в процессе усвоения и закрепления приемов и навыков, необходимых для исполнения данного произведения, - не только двигательных, но и звуковых, - необходимо играть, как говорил Г.Г.Нейгауз, «со всеми оттенками, как бы рассматривая в увеличительное стекло ... из чего это сделано ... исключив всякое музыкальное вдохновение, но исполняя однако не механически, не тупо, а с оттенками ... При этом методе необходима не только полная ясность, но и преувеличение всех деталей и всех оттенков. Нужно научиться делать больше, чем вы будете делать на эстраде». Такое проигрывание требует и большей степени сосредоточенности. В процессе его вырабатываются навыки звуковедения.

Освоение навыков происходит в процессе повторения. Многие считают, что само по себе повторение даёт результат, который прямо пропорционально зависит от количества повторений. Ошибочное мнение и крайне неразумная трата времени и сил. Многократное повторение действительно даёт определенный результат, но не всегда нужный. Любое повторение обязательно должно решать определенную, конкретную, ясно поставленную задачу (то ли двигательную, то ли звуковую) либо несколько задач одновременно.

Когда произведение будет исполнено в медленном темпе гладко от начала до конца, с хорошо контролируемой динамикой, ясными, удобными движениями, только тогда можно переходить к новым темпам. Форсировать процесс не следует, ибо это приведет к снижению качества. Именно в медленном темпе должны быть отточены все детали.

Прибавку темпа нужно осуществлять путем постепенного перехода от медленного к быстрому, с корректировкой амплитуды движений, выпуклости динамики и т.д. очень полезно движение в темпе от быстрого к умеренному, а при необходимости – и к медленному. Это нужно делать тогда, когда произведение уже играется в быстром темпе.

Непременным условием достижения хороших исполнительских результатов является умение предвидения, предчувствования, предслышания, предощущения, т.е. упреждающее моделирование всех компонентов исполнительского процесса. Совершенствование навыков должно вестись постоянно.

Все, о чем говорилось, является предпосылкой того, что произведение будет достаточно полно изучено. А это в свою очередь уже совершенно необходимо для точного и уверенного его исполнения без нот. Важным стимулом для более быстрого запоминания произведения является интерес к нему. При заучивании произведения либо какой-то его части обязательно нужно играть выразительно.

При заучивании иногда ежедневно многократно повторяют одно и то же. Этого не следует делать по нескольким причинам. Во-первых. Повторение только тогда плодотворно, когда оно производится с сосредоточенным, концентрированным вниманием. Длительно сохранять высокую степень сосредоточенности очень утомительно, а на одном и том же – практически невозможно. Следовательно, нужно ограничиться только двух-, трехкратным повторением какого-либо отрывка либо всего произведения. Для каждого повторения следует ставить определенные, ясные задачи.

Во-вторых – нужно время для естественного укладывания в памяти материала. Поэтому при заучивании произведения необходимо делать перерывы в один-два дня. Ежедневные повторения только мешают этому процессу, перегружают мозг.

Наконец, для того чтобы удерживать сознание в сосредоточенном состоянии, нельзя долго фиксировать его на каком-то одном предмете, явлении и т.п. лучше вести параллельную работу над несколькими произведениями, чем «зубрить» одно. Это экономит время и силы.

Большое количество часов для занятий на инструменте никогда не будет приносить результатов, скорее приведет к переутомлению. Занятия нужно прекращать, как только теряется сосредоточенность. Их лучше разделить на несколько частей, между которыми были бы часы для отдыха, переключения внимания.

Часто бывает такое: играется наизусть недавно выученное произведение либо отрывок, вдруг что-то забыто, не вспоминается. Проигрывают это место по нотам. Однако при попытке снова сыграть текст наизусть он все же не припоминается. Причина в том, что память какой-то элемент не зафиксировала, значит, надо восполнить данный пробел. Проигрывание в таких случаях по нотам чаще всего механическое и поэтому результата не дает. Лучше посмотреть внимательно забытое место по нотам без инструмента, а затем уже, закрыв их, попытаться сыграть наизусть снова.

Очень часто на обсуждениях выступлений учащихся высказывается замечание – не умеют слушать себя. Наблюдая за тем, что сделано в результате самостоятельных занятий, каков результат, также нередко напрашивается вывод, что очень многого в своей игре учащийся не слышит. Одна из причин кроется в том, что часто занятия носят характер механического повторения, зубрежки, в то время как нужно воспитывать звуковысотный слух, умение слышать тончайшие динамические оттенки. Процесс воспитания динамической тонкости слуха очень длителен, такая работа должна вестись постоянно, непрерывно.

Невозможно добиваться художественных результатов без высокой степени слухового самоконтроля. Необходимо научиться слушать себя как бы со стороны. Поэтому и при разборе, и при заучивании, и при «выигрывании» произведения главным действующим лицом должен быть сосредоточенный, придирчивый слух.

При подготовке к публичному выступлению и иногда можно слышать от учащихся, что на сцене все будет играть по-другому, поскольку на ней совершенно иная обстановка, другое эмоциональное состояние. Часто такие обстоятельства сводят на нет результат длительной, кропотливой работы над произведением. Потому что при самостоятельной работе выпускается такой ее важный аспект, как психологическая подготовка к публичному выступлению.

С самого начала работы над произведением надо вести нацеливание на публичное выступление, на то, как все будет исполняться на сцене. Опыт показывает, что очень часто этот нюанс работы над произведением упускается.

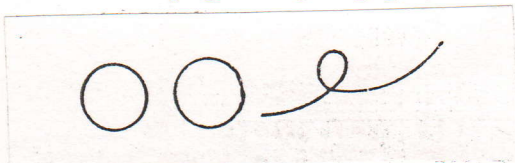
Здесь важно нахождение мотивов, из которых состоит этот эпизод прелюдии. Они обозначены скобками. В противном случае произнесение, смена направлений движения меха будет противоречить строению данного материала, запоминание его усложняется.

Г.Бреме. Дивертисмент, часть 111.



На первый взгляд большое количество случайных знаков создает впечатление трудно запоминающегося текста. Однако при сравнении тактов 18-20, 22-25, 99-102, 103-106 становится ясно, что это один и тот же материал, но только от разных звуков, соответственно ля, ре, соль, до. они и являются теми центрами, вокруг которых группируется весь материал приведенных эпизодов.

Можно представить и графическую формулу построения данного материала. Она может выглядеть так:



Особенности кругообразного возвратного движения в том, что возврат происходит на пониженную 11 ступень (если считать начальную ноту тоникой). Таким образом, запоминание данного материала идет не только через слух и движение, но и через включение зрительных ассоциаций, логического мышления.

Из приведенных примеров видно, насколько разнообразным может и должно быть изучение нотного текста каждого произведения. Каждое произведение требует индивидуального подхода, нахождения тех особенностей, которые заключены в данной музыке.

Очень часто, разбирая аккордовую фактуру, каждый аккорд читают обособленно, не прослеживая связей предыдущего с последующим, не отдавая себе отчет, какой голос остается

на месте, какой движется и куда. При таком разборе даже простая аккордовая фактура с большим трудом читается и запоминается.

Особенно следует обратить внимание на то, что все, о чем говорилось выше, должно происходить при самом активном участии слуха – как внутреннего, так и внешнего – в такой последовательности: вижу – ясно слышу «что», явственно представляю «как» – воспроизвожу – слушаю и сравниваю с тем, что усвоил внутренним слухом.

Детальнейший анализ фактуры достаточно сделать один раз, и тогда в тексте не останется белых пятен, которые начинают проявляться при игре наизусть. При таком анализе память снабжается необходимыми подсказками для точного воспроизведения текста. Нелишне напомнить о том, что музыкальная память является формой «сотрудничества» пяти видов памяти: музыкально-слуховой, зрительной, логически-смысловой, эмоциональной, моторной. Они-то и являются отражением тех сфер, которые участвуют в исполнительском процессе (слуховой, зрительной, интеллектуальной, эмоциональной, двигательной).

Расчленение материала должно обязательно сопровождаться и выразительным интонированием каждого элемента. Наряду с этим необходимо и объединение материала в более крупные блоки и комплексы: фразы, предложения, периоды и т.д. здесь очень важен сравнительный анализ похожих фраз, предложений и т.п.

И.Бах. Органная прелюдия и fuga ля минор. Прелюдия.



Сравним такты 13-15 и 22-24. хотя материал изложен в разных октавах, по сути он одинаков. И если не проанализировать, не сравнить и не запомнить отличие начал 15-го и 24-го тактов, то не исключена возможность путаницы при переходах на продолжение этих эпизодов.

А.Холминов. Скерцо.



Такты 6-7, 14-15. в такте 6 отсутствует гармония на четвертой восьмушке, в последнем такте появляется ми мажор. А в такте 14 появление на той же доле соль-мажорного септаккорда приводит в до мажор. Поэтому в такте 7 вначале играется арпеджио ми-мажорного трезвучия, а в такте 15 – арпеджио обращения до-мажорного трезвучия.

Музыкант проводит за инструментом большую часть времени в самостоятельных занятиях. При дефиците времени очень важно, чтобы часы, проведенные наедине с инструментом, были предельно продуктивно использованы и приносили наибольшую отдачу. Результативность занятий будущих музыкантов зачастую очень мала, многие важные аспекты работы упускаются, учащиеся не владеют эффективными методами.

Работу над музыкальным произведением можно условно разбить на три основных этапа: *ознакомление и разбор, полное освоение, публичное выступление.*

В первый период работы допускается очень много ошибок, на исправление которых потом затрачивается огромное количество времени и энергии.

Самая распространенная ошибка – первое проигрывание нотного текста с большим количеством «чужих» нот, что является предпосылкой неточной игры. Поскольку первое впечатление самое сильное, неправильный текст все же часто остается в кладовых памяти и может оказаться извлеченным в самый неподходящий момент.

В исполнительском процессе важнейшую роль играет подсознание. И от того, какого качества информация будет заложена в его кладовые, зависит его деятельность. Формой данной деятельности является навык – умение выполнять целенаправленные действия, доведенные до автоматизма в результате **сознательного** многократного повторения одних и тех же движений или решения типовых задач. Речь идет об автоматических действиях, которые вначале были сознательными, совершались под контролем сознания.

Навык чтения нот с листа является собой определенный комплекс умений: зрительно схватывать группы нот, ясно услышать внутренним слухом увиденное, на основе увиденного и услышанного выполнять определенные игровые движения. Формирование этого комплекса проходит путь от осознания каждой ноты в отдельности к умению автоматически, без активного участия сознания, охватывать целые группы нот. В данном случае сознание выполняет роль «стороннего наблюдателя».

Обратим внимание на важный момент. «Чистое» прочтение текста возможно только лишь при абсолютно ясном представлении о том, какую позицию и позу должны занимать руки и пальцы на клавиатуре. Для баянистов и аккордеонистов это представление только мысленное, потому что визуальный контроль за левой рукой вообще невозможен, а за правой рукой – очень затруднен. Если учащиеся плохо ориентируются, то «чистое» прочтение текста невозможно.

Вторая распространенная ошибка заключается в том, что во время разбора произведения не производится детальнейший анализ нотного текста. Имеется в виду необходимость прежде всего просмотреть фактуру партий правой и левой рук, определить ее особенности, понять принципы изложения в мельчайших деталях, а также компоновки в комплекс.

Приведем несколько примеров.

И.Бах. Органная прелюдия и фуга до минор.



Нужно очень тщательно анализировать каждое публичное выступление не только с точки зрения создания художественного образа, но и относительно всех компонентов исполнительского процесса, особенно тех мест, где был потерян самоконтроль, где испытывались какие-либо неудобства и т.п. необходимо попытаться понять причины всех неудобств и неудач, с тем чтобы сделать выводы и определить установки на следующие выступления. Только таким способом можно приобрести то управляемое сценическое самочувствие, которое необходимо для успеха на сцене. Редкие выступления не позволяют достичь желаемого, поэтому нужно стремиться бывать на сцене как можно чаще и регулярно, раз от раза решая определенные исполнительские задачи. Их должны решать и репетиции, но возможности последних ограничены. В связи с этим следует систематически пытаться в процессе занятий моделировать психологическую обстановку, приближенную к выступлению на сцене. Постоянное изучение себя, совершенствование методов работы, неустанный творческий поиск – важнейшие слагаемые успеха на пути к мастерству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Сборник статей. Вып. 2. Свердловск. Средне-Уральское книжное издательство. 1990.