



Музыкальное образование

Дудина Алевтина Владимировна,
*аспирант Уральского государственного
педагогического университета,
педагог дополнительного образования
МОУ ДОД «Детская музыкальная хоровая школа»
г. Верхняя Салда Свердловской обл.
dudina-alevtina@rambler.ru*

Развитие исполнительских навыков баяниста в ДМШ

Усовершенствование баяна и, как следствие, расширяющийся за счет переложения классических произведений и сочинения оригинальных пьес репертуар требует от исполнителя владения разнообразными приемами игры (тремоло мехом, рикошет, шумовые эффекты). Для этого необходимы психические и физические усилия, развитие исполнительского аппарата. Конечным продуктом исполнительского процесса является создание художественного образа.

Воспитание исполнительских навыков являлось одной из центральных проблем музыкальной педагогики. На протяжении веков музыканты не могли опираться на знание физиологии. В результате было немало противоречий в попытке различными способами решить вопросы повышения исполнительского мастерства на основе достижения целесообразности действий. Это был механистический подход, затем решалась проблема соотношения техники и художественности. И лишь общение музыкантов-педагогов с исследователями в области психофизиологии движений привело к разрешению спора сторонников слухового и двигательного методов.

Только к концу 19 – началу 20 века музыкальная педагогика встала на более сложный путь в понимании управления процессом обучения игре на музыкальном инструменте. Этот процесс – путь достижения музыкальной целесообразности игровых действий.

До сих пор является популярным среди педагогов-музыкантов путь к целесообразным игровым движениям через слуховой компонент. Это связано с его определяющим местом в музыкальном творчестве, несмотря на зависимость реализации слуховых представлений от качества игровых движений и эффективности управления ими.

Теория об анализе особенностей мыслительной деятельности, результаты исследований в области «общей теории формирования умственных действий» (Гальперин П. Я. Психология мышления и учение о поэтапном формировании умственных действий) раскрывают особенности протекания процесса управления игровыми действиями при слуховом контроле.

Большой вклад в объяснение анатомической и физиологической сторон двигательных процессов внесли ряд крупнейших физиологов: И. М. Сеченов, И. П. Павлов, Н. А. Бернштейн, П. К. Анохин, В. Л. Зинченко, А. В. Запорожец и др.

Двигательная функция – основная функция человека. На протяжении многих лет ученые пытались определить значение движения и научно обосновать двигательный процесс (И. М. Сеченов) [5]. И. М. Сеченов впервые отметил роль мышечно-двигательных факторов в слуховом представлении музыки. Он писал: "Я не в силах мысленно пропеть себе одними звуками песни, а пою всегда мышцами" [5; 65]. В своем труде «Рефлексы головного мозга» И. Сеченов обосновал рефлекторную природу произвольных движений человека и раскрыл роль мышечной чувствительности в управлении движениями в пространстве и во времени, ее связь со зрительными и слуховыми ощущениями. Он полагал, что любой рефлекторный акт заканчивается движением. Произвольные движения всегда имеют мотив, следовательно, сначала появляется мысль, а затем – движение.

Исполнительская деятельность музыканта включает в себя умственную, физическую и психическую работу [1], [8].

Правильность игровых движений проверяется звуковым результатом. Ученик вслушивается в звучание гамм, упражнений, этюдов, пьес, играет осмысленно и выразительно. Опора на слуховые представления воспитывает в ученике, умение опираться в игре на слух, а не только на зрительную и мышечную память. Трудность на данном этапе представляет и координация между движениями рук и пальцев, а также выработка координации между слуховой сферой и сложными движениями, так как каждое движение воплощает определенную музыкальную задачу. Поэтому нельзя научить разнообразным двигательным навыкам, не связывая их с реальной музыкой. Что подтверждает принцип учить музыке, а не движениям.

Несмотря на то, что музыкально-игровые движения не являются безусловными, естественными для аппарата, нужно стремиться к свободе, гибкости, расширять двигательные способности. Все зависит от индивидуальных особенностей организма музыканта, взаимодействия двигательных и психических процессов (музыка – сфера духовных действий), от темперамента, быстроты реакции, природной координированности.

В отличие от скрипачей, вокалистов, которые тратят много лет на постановку рук, голосового аппарата, баянисты занимаются постановкой очень мало. Но правильная постановка игрового аппарата на начальном этапе обучения очень важна, ведь от нее зависит возможность выразить в исполнении художественный замысел. Постановка баяниста состоит из трех компонентов: посадки, постановки инструмента, положения рук. При работе над посадкой следует учесть и характер исполняемого произведения, и психологические особенности, а также анатомо-физиологические данные музыканта, особенно ученика (рост, длина и строение рук, ног, корпуса).

Правильная посадка такова, что корпус тела устойчив, не стесняет движения рук, определяет собранность музыканта, создает эмоциональную настроенность. Правильной считается та посадка, которая удобна и создает максимальную свободу действий исполнителя, устойчивость инструмента. Конечно, рациональная установка инструмента еще не все, но баянист и инструмент должны быть единым художественным организмом. Таким образом, в исполнительских движениях баяниста участвует все тело: и дифференцированное движение обеих рук, и дыхание (во время исполнения нужно следить за ритмичностью дыхания, т.к. физическое напряжение неизбежно ведет к нарушению ритма дыхания).

Вследствие конструктивных особенностей для извлечения звука требуются два движения – нажатие клавиши и ведение меха. Каждая Школа игры на баяне, учебно-методические пособия говорят о взаимосвязи ведения меха и звучания, его громкости. Но опыт показывает, что у начинающих баянистов существует ошибка, когда они сильным нажатием клавиши пытаются достичь большего звучания без соответствующего ведения меха, что приводит к закреплению игрового аппарата и сказывается на общем психологическом состоянии организма. Для правильной организации игрового аппарата мы должны иметь в виду эту взаимосвязь. Преимущество баяна в том, что независимость звучания от силы нажима клавиши экономит силы музыканта. Большое значение в развитии исполнительских навыков имеет так называемое "мышечное чувство". Это ощущения, возникающие при раздражении мышц и связок, принимающих участие в осуществлении певческих или игровых движений. О связи музыкально-слуховых представлений с неслуховыми говорит Б. М. Теплов, отмечая, что они (слуховые) обязательно включают в себя зрительные, двигательные моменты и являются необходимыми, "когда требуется произвольным усилием вызвать и удержать музыкальное представление" [6; 255].

Физиологическая наука доказала, что, основываясь на взаимодействии слуховых и двигательных представлений, каждый вид музыкальной деятельности позволяет наметить

мысленную проекцию исполнения музыкального материала. "Человек, умеющий петь, – писал Сеченов, – знает, как известно, наперед, то есть ранее момента образования звука, как ему поставить мышцы, управляющие голосом, чтобы привести определенный и заранее назначенный музыкальный тон" [5; 52–53]. По данным психологии, у музыкантов за возбуждением слухового нерва следует ответная реакция и голосовых связок, и пальцевых мышц. Не случайно Ф. Липс советует баянистам (и не только им) чаще слушать певцов. Фразы, исполненные человеческим голосом, звучат естественно и выразительно. Также очень полезно пропевать темы музыкальных произведений для того, чтобы определить правильную, логичную фразировку [2].

В основе усвоения музыкального произведения лежат два метода: двигательный и слуховой. При слуховом методе главенствующая роль в контроле над исполнением отводится слуху, а при двигательном он (слух) становится наблюдателем действий моторики. Поэтому в методике преподавания эти два метода объединяются в один – слухо-двигательный. Для его успешного развития необходимым условием является художественность учебного материала. Ведь образные, находящие отклик в душе произведения имеют преимущество перед техническими упражнениями. Это подтверждает психология, которая учит, что воспринимается и запоминается то, что находит отклик в душе. Физиология доказывает, что следовая реакция продолжительна при условии, что дан более яркий раздражитель [5]. В основе этого метода лежат прочные рефлекторные связи между слуховым образом, моторикой и звучанием. В результате достигается желаемый звуковой итог и исполнительские движения, необходимые для его получения. Психомоторная организация направлена на воплощение художественного образа посредством движения.

Каждое новое исполнение музыкального произведения несет в себе новый художественный образ, смысл. Исполнительская деятельность является интонационной. Например, композитор может интонировать музыку внутри себя. А исполнитель должен воспроизвести ее голосом или на инструменте. В это время он сталкивается с сопротивлением материала, ведь инструмент и голос, который можно считать инструментом, являются материальными компонентами интонационного процесса.

Даже человек, который только начал учиться играть на инструменте, стремится передать слушателю смысл содержание, настроение произведения, т.е. выразить свое понимание воспроизводимой музыки. На этом уровне интонирования как осмысленно-выразительного звуковысказывания, нельзя обойтись без организации звучания в мелодических, метроритмических, ладофункциональных, тембровых, гармонических, динамических, артикуляционных и т. п. отношениях. Возможность понять музыкальные

мысли, истолковать их, объединить в целостное художественное единство зависит от способности и искусности исполнителя. Невозможно постичь образный строй произведения, его «подтекст», убедительно интерпретировать его без ясного понимания формы. С этой точки зрения на уроках преподаватель и учащийся выясняют через то, *что* исполняется, то, *как* исполнять.

В основе обучения не должно лежать механическое заучивание, формирование стереотипного мышления. Любое обучение должно быть построено на технологии творческого развития.

В процессе исполнения деятельность музыканта направлена на раскрытие замысла композитора, создание художественного образа и интерпретация произведения напрямую связана с внутренним миром исполнителя, его чувствами, представлениями. Интерпретация произведения всегда связана с воображением, а значит, с творческим мышлением. Именно поэтому важно развивать творческое мышление учащегося-музыканта. В основе понимания и решения проблемы лежат интонационное учение Б. В. Асафьева и теория ладового ритма Б. Л. Яворского. Из этого следует, что и музыкант, и слушатель в процессе восприятия должны иметь представление об интонации, музыкально-выразительных средствах, вызывающих определенные настроения, образы и т. д.

Развитие исполнительских навыков осуществлялось как при помощи общепедагогических методов (словесных, наглядных, практических) и средств (внушение, убеждение), так и специфических методов и приемов, рассмотренных далее. Данные методы и приемы развития исполнительских навыков баяниста в ДМШ, которые возможно использовать педагогу в своей работе.

В процессе реализации метода наблюдения и сравнения у учащихся была возможность прослушать произведение в исполнении разных музыкантов, сравнить их исполнительские приемы.

Еще одним методом был метод анализа звукоизвлечения. Он позволил выработать рациональные движения, скоординировать их, снизить утомляемость, приобрести навык самоконтроля.

Интонационный метод координирует психические процессы (восприятие, мышление, память, воображение), вычлняя основные интонации, способствует целостному представлению содержания музыкального произведения, воплощения художественного образа.

Метод «единства художественного и технического». Развитие правильных исполнительских навыков нужно сочетать с определением художественной цели.

Прием эмоционального воздействия связан с появлением интереса к произведению посредством исполнения его педагогом жеста, мимикой. Впоследствии эмоции воплощаются в исполнении на инструменте.

Нередко в классе музыкального инструмента работа сводится к разучиванию пьес посредством пальцевой памяти, т. е. «задалбливанием». Поэтому необходимо сместить центр тяжести в сторону развития творческого мышления. Наиболее эффективным методом является проблемное обучение (М. И. Махмутов, А. М. Матюшкин, В. И. Загвязинский), для которого характерно, что знания и навыки не преподносятся ученику в готовом виде. В технологии проблемного обучения Д. Дьюи стимулом к творчеству является проблемная ситуация, побуждающая учащегося включаться в поисковую деятельность. Смысл обучения строится на стимулировании поисковой деятельности, самостоятельности. В процессе работы преподаватель не декларирует, а рассуждает, размышляет, наталкивая, таким образом, ученика на поиск. Также в работе мы применяем интенсивный метод Т. И. Смирновой, суть которого заключается в принципе «погружения». Методика предполагает активизацию всех возможностей учащегося: он должен играть на инструменте, формулировать и решать технические и художественные задачи. Знания не преподносятся в готовом виде, а «добываются им самим из практической работы над заданиями, из постоянного анализа произведения, из ответов преподавателя на поставленные вопросы».

В процессе работы поэтапно учащимся давались задания: сравнить одно и то же музыкальное произведение в интерпретации разных исполнителей, выбрать наиболее удачное, опираясь на знания о стиле, эпохе и т.д.; выбрать наиболее логичные варианты аппликатуры, фразировки, динамики, штрихов; творческие задания по подбору по слуху, транспонированию, импровизации.

Нередко в основе работы с начинающими лежат не художественные произведения, а элементы нотной грамоты, упражнения, этюды. А работа над художественными произведениями оттесняется на второй план, что зачастую отбивает интерес юных музыкантов к занятиям. Педагогу следует обратить внимание на то, чтобы занятия носили развивающий характер и не были исключительно для одной лишь техники.

Практика показывает, что начинать работу в классе баяна нужно с активных форм музицирования, которые требуют от учащихся инициативы, самостоятельности. В этом случае исключается всякая механическая работа. Для этого вместо гамм на начальном этапе лучше играть пьесы с постепенным движением вверх и вниз.

В заключение хотелось бы напомнить, что вся организация движений напрямую связана с изложением музыкального материала. Поэтому чем раньше ученик научится

анализировать свои движения, способные привести к естественности и свободе, тем лучше будут его исполнительские результаты. И еще немаловажный факт: нельзя под свободой исполнения понимать расслабленность, ведь свобода – это сочетание тонуса с ослаблением активности, правильное распределение усилий. Двигательные навыки в сочетании с музыкальностью и интеллектуальностью составляют основу исполнительского мастерства музыканта, с помощью которой он создает художественный образ произведения.

Литература

1. Акимов Ю. Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Т. Акимов. М.: «Советский композитор», 1980. 112 с.
2. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне: метод. пособие / Ф. Р. Липс. М.: Музыка, 2004. 144 с.
3. Максимов В. А. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне: Пособие для учащихся и педагогов музыкальных школ, училищ, вузов / В. А. Максимов. СПб: Композитор, 2003. 256 с.
4. Паньков О. С. О становлении игрового аппарата баяниста / О. С. Паньков // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах / сост. Л.Г.Бендерский. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1990. Вып.2. С.12–27: ил.
5. Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга / И. М. Сеченов. М., 1961. 128 с.
6. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 336 с.
7. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности [Текст]: учеб. пособие / Ю. А. Цагарелли. СПб: Композитор, 2008. 368 с.
8. Шахов Г. И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон): учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Г. И. Шахов. М: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 224 с.