

МАУДО Михайловская ДШИ

Методическая разработка

**«Некоторые аспекты формирования и развития
исполнительских навыков на начальном этапе обучения
игре на баяне»**

Составитель: преподаватель
МАУДО «Михайловская
детская школа искусств»

Мальшкин
Алексей Владимирович

Михайловск 2025

Содержание

Введение

I. Некоторые аспекты формирования и развития исполнительских навыков на начальном этапе обучения игре на баяне

1.1. Задачи обучения в младших классах

1.2. Организация учебного процесса

1.3. Метод работы над новой пьесой

Заключение

Список литературы

Введение

В последние десятилетия XX и начало XXI веков в обучении детей игре на народных инструментах педагоги достигли немалых успехов. Выступления юных музыкантов на различных конкурсах свидетельствуют как о возросшей сложности школьного репертуара, так и о значительном повышении уровня их технической и художественной подготовки.

Однако опыт работы в системе начального и среднего музыкального образования позволяет утверждать, что многие учащиеся музыкальных школ, регулярно сдавая зачеты и экзамены, не приобретают в процессе работы над музыкальным материалом необходимого набора знаний, умений и навыков. Как показывает практика, часто даже старшеклассники не могут бегло прочитать (назвать) ноты в мелодии, не владеют приемами исполнения штрихов, не знают простейших аппликатурных формул, не контролируют слухом свою игру, а значит, не слышат текстовых и другого рода ошибок, не умеют заниматься самостоятельно. Не приобретающие навыков учащиеся не могут без помощи педагога выучить даже легкую пьесу из репертуара младших классов, не могут читать с листа и подбирать по слуху, не могут музицировать.

Неудачи многих учащихся начинаются с того, что, приступая к работе над новой пьесой, они получают от педагога задание «разобрать» ее дома. Впервые раскрыв ноты, дети, не проанализировав текст, не ознакомившись с аппlikатурой, не имея представления, как эта пьеса должна звучать, начинают ее сразу играть. Причем, воспроизводят они, в лучшем случае, только звуковысотную часть нотного текста, не замечая длительностей, не обращая внимания на аппlikатуру, штрихи, на обозначения динамики и фразировки. Не умея заниматься самостоятельно, не контролируя свою игру, учащиеся заучивают неверный текст, неверные аппlikатуру и штрихи, тем самым формируя, неверные, не соответствующие характеру музыки движения.

Затем на уроке педагог вынужден постоянно поправлять учеников, указывать на неточность и ошибки.

Следуя указаниям педагога, учащиеся переучивают уже сформированные движения, т.е. создают новые двигательные привычки. Изучение произведения фактически превращается в работу над ошибками. Внимание и усилия педагога и ученика сосредотачиваются только на выучивании текста. Времени и сил для целенаправленной работы по выявлению художественного образа, по формированию рациональных движений, по подготовке психики к публичному выступлению уже не остается. При такой системе занятий освоение программы затягивается, движения не автоматизируются, исполнительский план остается до конца не выясненным. Поэтому на сцене подготовленная таким образом программа играется неуверенно, невыразительно. Но главное - при такой работе не происходит формирование навыков, ученик не развивается. А, следовательно, педагог не имеет возможности давать ему более сложные пьесы, ставить перед ним новые задачи.

Усложнение репертуара, которое педагог все-таки вынужден осуществлять, следуя требованиям Программы ДМШ, бывает в таком случае неоправданным и вредоносным, т.к. оно диктуется не возможностями ученика, не достижением определенного уровня технического и художественного развития, а всего лишь надеждой на то, что напряженная работа по выучиванию сложной программы сама собой разовьет способности ученика, сформирует необходимые навыки.

В большинстве случаев этим надеждам не суждено бывает сбыться. Неверно поставленная цель, непродуманные методы работы к

положительному результату не приводят. Обучение становится бессмысленным, безрезультатным, не доставляющим удовлетворенности ни ученику, ни педагогу.

Причиной этого является нарушение педагогами основополагающих принципов учебного процесса и, как следствие, неверная организация работы над учебным репертуаром.

Целью данной работы является изучение некоторых вопросов сущности и структуры учебного процесса, а также развития исполнительских навыков.

Актуальность выбранной темы определяется возрастающей ролью выступлений юных музыкантов на различных конкурсах и повышающейся популярностью игры на народных музыкальных инструментах.

I. Некоторые аспекты формирования и развития исполнительских навыков на начальном этапе обучения игре на баяне.

1.1. Задачи обучения в младших классах.

Для того чтобы процесс обучения в музыкальной школе был успешным (результативным), необходимо добиться, чтобы ученик выучивал программу быстро и безошибочно, в полной мере. Необходимо также, чтобы в процессе работы над учебным репертуаром, происходило развитие разнообразных навыков! Только их накопление позволит создать базу, на основе которой будут развиваться новые, более сложные навыки, что, в свою очередь, позволит педагогу усложнять репертуар, ставить перед учеником новые, более трудные задачи.

Практика показывает, что сами по себе навыки не появляются, поэтому необходима целенаправленная работа по их формированию. Причем работу эту нужно начинать как можно раньше, с того момента, как будут решены задачи начального периода обучения, т.е. с первого класса.

Этому периоду – «младшие классы» - в методической литературе внимания практически не уделяется. Считается, видимо, что задачи, стоящие перед преподавателями младших классов, не представляют большой сложности, методы работы просты и понятны. А ведь многие проблемы, которые возникают у старшеклассников, имеют корни в младших классах. Видимо, кажущаяся простота работы над начальным репертуаром и заставляет педагогов упускать из виду необходимость целенаправленно развивать способности, закладывать у ученика базу для последующего всестороннего развития. Невнимание педагогов к проблемам обучения в младших классах приводит к тому, что у детей не формируются навыки, без которых освоение инструмента попросту невозможно.

Какие же навыки должны приобрести учащиеся младших классов?
Рассмотрим самые основные.

Во-первых, это навык свободного ориентирования на клавиатурах.

Вырабатывается такими приемами, как:

- а) игра не глядя на клавиатуру;
- б) подбор по слуху знакомых мелодий;
- в) транспонирование по слуху ранее выученных пьесок;
- г) запоминание с помощью тактильных ощущений величины интервалов, т.е. расстояния между двумя клавишами;
- д) слуховое восприятие мелодической линии не как цепочки звуков, а как последовательности интервалов;
- е) пение мелодии (с названием нот), представляя клавиатуру и «играя» на столе;
- ж) воспитание способности музыкального представления - зрительного, слухового, тактильного (то есть, читая ноту, ученик должен мгновенно услышать внутренним слухом ее звучание, «увидеть» на клавиатуре соответствующую клавишу и сообразить, каким пальцем и каким туше ее надо нажимать).

Во-вторых, это навык беглого (визуального) чтения нотного текста.

Умение правильно читать расположение нот на нотоносце и их длительности воспитывается при условии, если разучивание каждой пьесы будет ежедневно предваряться устным чтением (и пением) мелодии (с одновременным прохлопыванием долей такта).

В-третьих, это навык слухового восприятия нотной записи, т.е. умение слышать внутренним слухом все части фактуры: мелодию, линию баса, гармонию. Вырабатывается ежеурочным пением интервалов и мелодий тех пьес, которые ученик разучивает.

В-четвертых, навык зрительного восприятия нотного текста в полном его объеме. Педагог должен добиться, чтобы при взгляде на нотную запись ученик видел одновременно: и ноту, и ее длительность, аппликатуру и

обозначения штрихов (а следовательно, и двигательных приемов), обозначения темпа, динамики, фразировки и мест смены меха. Чтобы воспитать у учеников умение распределять внимание между различными объектами, необходимо научить их следующим приемам работы: при устном чтении мелодии называть одновременно

- а) ноту и длительность;
- б) ноту и аппликатуру;
- в) ноту и штрих;
- г) петь мелодию указанными штрихами и динамикой;
- д) петь мелодию и «играть» правильной аппlikатурой на столе;
- е) играть мелодию и называть аппликатуру.

Но главное, педагог должен при каждом проигрывании требовать от ученика безусловного выполнения всех обозначений, имеющих в тексте.

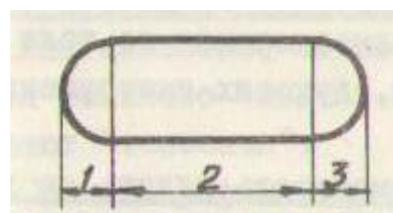
В-пятых, навык игры со счетом вслух. Игра со счетом вслух полезна, в первую очередь потому, что, считая, ученик сосредотачивает внимание на ритмическом строении мелодии и аккомпанемента, т.е. учится видеть и слышать длительности, их сочетание. Кроме того, игра со счетом вслух развивает координацию между зрительными, слуховыми и тактильными ощущениями. Пока координация не будет развита, ждать от ученика ритмической игры (особенно в начальный период) неразумно. Очень важно, чтобы ученик научился считать ровно. Для выполнения этой задачи необходимо сначала долго и терпеливо считать вместе с учеником.

Шестой навык - это навык рациональной организации движений рук. Часто причиной неверного воспроизведения штрихов и динамики является не то, что ученики не замечают соответствующих обозначений, а то, что они не знают, какими приемами, какими движениями рук извлекается та или иная звучность. Происходит это потому, что педагоги, ставя детям задание «играть правильными штрихами», фиксируют их внимание, в лучшем случае, только на самом звучании, а не на движении рук, которыми это звучание извлекается. Этого для детей недостаточно.

Анализируя штриховые обозначения, внимание учащихся нужно направлять не только на штрихи - звуковой результат двигательного приема но и на сам прием, на движения рук. Детей нужно научить воспринимать, проставленные возле нот точки, лиги, черточки не как обозначения штрихов, а как обозначения приемов игры! Дети должны быть научены реагировать на каждое штриховое обозначение соответствующими движениями рук!

Приемам звукоизвлечения необходимо обучать целенаправленно, при этом следует помнить, что особенностью звука баяна является его относительно большая протяженность (по сравнению с фортепиано, щипковыми инструментами). В связи с этим следует подчеркнуть особо важное правило звукоизвлечения на баяне: нужно постоянно контролировать три фазы при формировании звука: атаку (характер возникновения), стационарную часть (основное время звучания) и окончание (характер прекращения) звука. Условно это можно изобразить так:

- 1 – атака,
- 2 – стационарная часть,
- 3 - окончание



Каждая из этих трех фаз будет самым существенным образом влиять на процесс звуковой «материализации» музыки. Атака и окончание звука могут быть мгновенными (внезапными) или более продолжительными по времени возникновения и затухания. В первом случае они придадут звуку характер «острый», резкий, прямой, во втором случае - смягченный, округлый, мягкий. Стационарная часть звука может иметь различные тембродинамические характеристики, связанные с увеличением или уменьшением интенсивности звучания (однонаправленное развитие), а также чередованием или быстрыми перепадами различных уровней интенсивности (разнонаправленное развитие: усиление - ослабление, ослабление - усиление, вибрирование и др.).

Все названные характеристики формы и процессов, протекающих внутри звука, будут непосредственно зависеть от артикуляционных приемов (способов звукоизвлечения).

Артикуляционные средства баяниста коренным образом отличаются от аналогичных средств других инструменталистов. Изучение должно осуществляться в системе «инструмент – исполнитель». Поэтому необходимо рассматривать средства управления процессом звукообразования на инструменте во взаимодействии с типовыми двигательными действиями исполнителя.

Основу артикуляционных средств баяниста составляют двигательные игровые способы управления мехом и клапанами. Следует подчеркнуть, что различные способы ведения меха и виды исполнительского туше в звукоизвлечении на баяне применяются всегда одновременно в самых различных сочетаниях.

Виды туше:

1. Нажим - выполняется с поверхности клавиши мягким погружением в нее и таким же плавным отпусканием (замах кисти или «взятие сверху» отсутствует). Скорость открытия и закрытия клапана небольшая. При этом атака и окончание звука будут в зависимости от режимов ведения меха смягченными (в условиях предварительного напряжения меха или при непрерывном его ведении) или мягкими (при одновременном начале и окончании звука мехом и пальцем одновременно).

2. Толчок - осуществляется также с поверхности клавиши толчкообразным движением руки от клавиатуры (замах кисти или «взятие сверху» отсутствует). Скорость открытия и закрытия клапанов довольно большая. При этом атака и окончание звука округленные. Толчок может быть выполнен и без последующего быстрого снятия руки. В таком случае только начальная скорость открытия клапана достаточно большая и соответственно только атака звука будет округленной, а окончание звука может быть осуществлено и другим приемом, например, плавным опусканием клапана,

что даст большее смягчение и округление формы окончания звука.

3. Удар - выполняется маховым движением пальца, кисти, предплечья, всей руки (обязателен замах и «взятие сверху»). Скорость открытия и закрытия клапанов максимальная, если при этом палец (кисть, рука) быстро отскакивает от клавиатуры. При этом атака и окончание звука будут острыми, твердыми, четкими. Удар также может быть осуществлен и без последующего быстрого отскока, поэтому форма окончания звука может различным образом варьироваться.

4. Скольжение (glissando) дает сравнительно большую скорость открытия клапанов (в зависимости от скорости скольжения) и мгновенную скорость закрытия клапанов, так как происходят последовательные срывы пальцев с клавишей, и клапаны под действием пружин очень быстро прихлопываются к деке. Атака звука при приеме glissando будет округлой, смягченной, а окончание - прямым, твердым.

Основные способы звукоизвлечения на баяне включают различные виды туше и способы ведения меха, разнообразное сочетание которых позволяет получать нужный характер звучания в соответствии с музыкально-художественными задачами.

Существуют три основные вида артикуляции: мехом, пальцами и мехо-пальцевая (комбинированная). Каждый из этих видов артикуляции определенным образом воздействует на характер атаки и окончания звука.

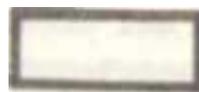
При артикуляции мехом необходимо предварительно нажать клавишу, затем повести мех с нужным усилием, полностью остановить его и только после этого снять палец с клавиши.

Условная форма звука:



При артикуляции пальцем необходимо предварительно натянуть (напрячь) мех, нажать клавишу, снять палец с клавиши и затем остановить мех.

Условная форма звука:



При мехо-пальцевой (комбинированной) артикуляции одновременно с нажатием пальца на клавишу нужно повести мех, затем снять палец с одновременной остановкой меха.

Условная форма звука:



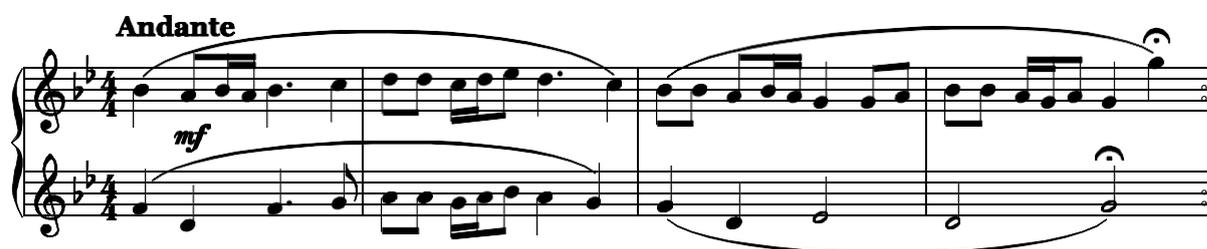
Рассмотрим основные виды штрихов и приемы их исполнения.

Штрихи (Strich (нем.) в переводе означает – черта) - это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения. Штрихи должны отражать характер музыки – торжественной, лирической и так далее.

1. Legato (связно, выдержанно, мягко, певуче) – исполняется с помощью нажима + плавное однонаправленное ведение меха.

Калиновая свирель

В. Власов

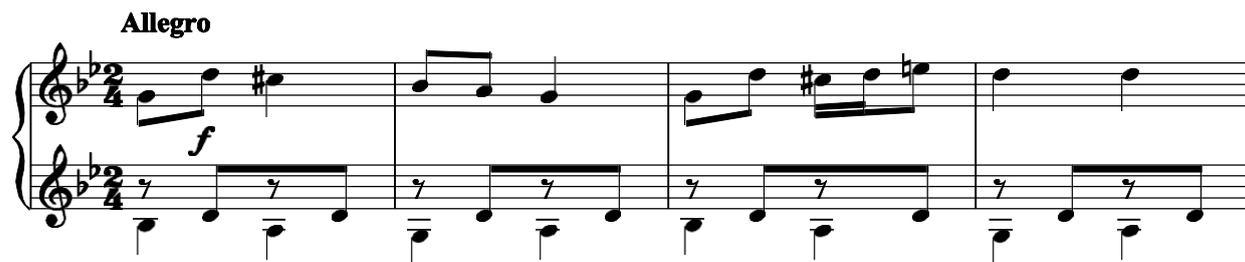


2. Non legato (раздельно, не связно, укорочено) – исполняется с помощью нажима или толчка + плавное однонаправленное ведение меха.

Гуцульский танец

В. Власов

Allegro



3. Staccato (раздельно, коротко, четко или мягко) – исполняется с помощью удара или толчка + плавное однонаправленное ведение меха.

Как идут часы

В. Власов

Allegro



Зная, какими движениями извлекается тот или иной штрих, ученик сможет создать задуманный автором художественный образ.

Еще более нетерпима такая педагогическая ошибка, как требование сначала выучить текст пьесы, а потом уже овладевать средствами художественной выразительности. В этом случае преподаватели не понимают, что «выучивая текст», дети уже играют какой-то аппликатурой, какими-то вполне определенными штрихами и динамикой; что получив задание «выучить аппликатуру», они будут вынуждены не просто учить новые движения, а переучивать сформированные ранее. Это является для детей задачей практически невыполнимой.

Чтобы не делать двойную работу, нужно изучение новой пьесы начинать с овладения раз и навсегда установленными аппликатурой, штрихами, динамикой (причем всем одновременно). Задания «выучить текст» вообще не должно быть!

Но, главное, чтобы не подвергать учащихся необходимости переучивать неверно сформированные движения, следует с самого начала работы над произведением не просто осваивать правильные средства художественной выразительности, а формировать у учащихся те движения рук, которые должны быть в окончательном варианте исполнения! Необходимо сразу же тренировать определенную амплитуду замаха, нужную силу удара пальцев по клавишам, выверенную степень давления левой руки на «мех».

При этом очень важно подчеркнуть, что параметры движения рук, а лучше сказать - характер движений, должен определяться характером музыки, художественным образом пьесы. Нацеленность на определенный звуковой результат естественным образом поможет ученику найти правильные, адекватные художественному образу, движения, поможет не допустить возникновения лишних, неверных движений.

Есть в работе преподавателей детских музыкальных школ еще один недостаток: невнимание к движениям левой руки. Сидя, как правило, со стороны правой клавиатуры, они совершенно не контролируют положения локтя левой руки (прижат к боку или оттопырен), опорное положение большого пальца левой руки и его передвижение по решетке левой половины корпуса, натяжение ремня, положение пальцев на клавиатуре. А ведь ведение меха - это вторая после туше составная часть процесса звукоизвлечения. И для того, чтобы учащиеся научились играть разными штрихами, их надо научить разным способам ведения меха. Чтобы учащиеся могли играть разной силой звука, делать *crescendo* и *diminuendo*, строить фразу и интонировать, их надо научить изменять давление левой руки на ремень или на корпус баяна (аккордеона).

Седьмой навык - навык смены меха между фразами.

Умение менять мех без ущерба для звучания является основным показателем грамотности баянистов и аккордеонистов. Первая ступень в овладении искусством смены меха - развитие умения менять мех между фразами. Формирование привычки производить смену меха в определенных местах нотного текста должно опираться на зрительное восприятие ученика. Поэтому уже в первом классе нужно научить детей видеть фразировочное строение восьмитактовой мелодии, видеть места смены меха. Это умение вырабатывается следующими приемами

Вальс

В. Власов

The musical score is for a waltz in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins with the tempo marking "Moderato" and the dynamic marking "mf". The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The word "simile" is written below the bass line of the first system. The second system starts with a measure rest of 9 measures. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef.

1. Знакомя ученика с пьесой, педагог обязательно должен проставлять в тексте фразировочные лиги. Тогда требование менять мех между фразами можно будет сформулировать более понятно для первоклассника: как требование менять мех между лигами.

2. Заставляя ученика воспроизводить мелодию голосом, педагог должен обращать его внимание на те места, где нужно брать дыхание: в этих же местах при игре и следует менять направление ведения меха.

3. Работая над пьесой, ее нужно не проигрывать с начала до конца, а учить по фразам, повторяя их по много раз подряд и решая в них все поставленные технические и художественные задачи. Приучившись

фиксировать внимание на стыках фраз, на их начале и окончании, ученик научится замечать места смены меха.

4. Фразы, которые в окончательном варианте исполнения должны будут играть на сжим, нужно и при разучивании играть на сжим. Кроме прочего, этот прием позволит ученикам формировать сразу правильные движения, так как одна и та же фраза воспроизводится на разжим и в сжим разными движениями, в игровом аппарате возникают разные ощущения, поэтому, меняя направление ведения меха, исполнитель вынужден корректировать посадку, постановку (устойчивость) инструмента, постановку рук.

5. Разучивая партию правой руки, ученик должен менять мех там, где будет смена меха при игре двумя руками.

6. Разучивая партию левой руки, ученик должен менять мех там, где производилась смена меха правой рукой.

7. Играя в ансамбле с педагогом, ученик должен менять мех одновременно с ним.

8. Ученик должен быть научен каждый новый раздел пьесы играть всегда на разжим, а заканчивать каждое построение - только на сжим.

Восьмой навык - освоение которого должно начаться в младших классах - навык грамотной смены меха.

Чтобы научить детей производить смену меха без толчка, без изменений динамики и темпа, их внимание нужно фиксировать на тех движениях, которые левая рука совершает перед сменой меха, во время и после смены меха. Первое, что должен усвоить ученик - к смене меха нужно готовиться! Следить за запасом меха, за скоростью его ведения, за динамикой и темпом. Ученика следует предостеречь делать перед сменой меха - когда его не хватает - *diminuendo* и *accelerando* (т.е. экономить запас воздуха), а после смены меха на сжим (когда трудно держать левой рукой широко разведенный мех) - *crescendo* и также *accelerando*.

Второе, чему нужно учить учащихся - брать во время смены меха дыхание. Взятие дыхания между фразами «подскажет» рукам, каким движением нужно снимать руку с клавиши на конце одной фразы и каким движением брать первый звук на начале следующей фразы. Взятие дыхания сделает эти движения своевременными, мягкими, плавными и, следовательно, рука не будет толкать клавиши.

И третье - детей нужно учить технологии смены меха. Чтобы предупредить толчок мехом, чтобы произвести смену меха незаметно для слуха, не прерывая музыкальную мысль, нужно перед сменой меха на сжим прижать предплечье левой руки к решетке левой половины корпуса и вести поначалу мех на сжим не запястьем, а предплечьем. Перед сменой меха в разжим запястье (его внешней стороной) нужно заранее прижать, выгнув его, к ремню. Тем самым будет исключаться лишнее, толкающее движение левой руки от решетки к ремню и наоборот.

Девятый необходимый навык - навык слухового самоконтроля и самооценки. Без развития этого навыка успешное обучение невозможно. Умение контролировать свои действия и правильно оценивать звуковые результаты этих действий необходимо развивать с первого класса! Детей нужно учить замечать текстовые и аппликатурные ошибки, реагировать на неверную смену меха, вслушиваться в соотношения темпов, динамических уровней, в качество штрихов, а главное, учащихся нужно учить оценивать характер звучания, его соответствие задуманному образу.

Для развития этого навыка необходимо выполнение, по крайней мере, двух условий. Первое из них - исполнителю следует знать, какое звучание должно появиться из-под его пальцев. Следовательно, работу над произведением нужно начинать с анализа и создания исполнительского замысла - даже в младших классах! Второе - слуховое внимание нужно направлять на каждое игровое действие и добиваться, чтобы исполнительский план выполнялся полностью.

Десятый - навык творческого эстрадного самочувствия. Умение безошибочно и вдохновенно играть на сцене вырастает из целого комплекса различных исполнительских навыков, которые нужно формировать целенаправленно! Это и безукоризненная автоматизация движений, это и тренировка внимания (сосредоточенность на какой-либо задаче, распределение внимания между различными сторонами исполнительского процесса), это и тренировка воли (чтобы заставить себя справиться с волнением на глазах у публики, ученику необходимо научиться выполнять поставленную задачу в классе, сначала на маленьком отрезке пьесы).

Но, в первую очередь, уверенное самочувствие на сцене, умение играть в состоянии волнения зависит от того, готовил ли педагог своего ученика к тем ощущениям, которые ждут его на сцене! Готовил ли педагог к публичному выступлению не только исполнительский аппарат, но и психику юного музыканта! Очень часто педагоги забывают это делать. С первых классов необходимо учить детей выходить на сцену не для того, чтобы сыграть без ошибок и получить хорошую оценку, а для того, чтобы своей игрой доставить удовольствие: себе, педагогу, родителям, слушателям; для того, чтобы создавать художественный образ: в польке или вальсе, в марше или в колыбельной.

1.2. Организация учебного процесса.

Но одного понимания, какие навыки нужно развивать в младших классах недостаточно. Чтобы обеспечить появление необходимых навыков, чтобы суметь выучивать программу быстро и безошибочно, нужно придерживаться определенных принципов в построении учебного процесса.

1. Выучивание пьес - не самоцель, а средство развития навыков. Это первый и основной принцип организации учебного процесса. Как показывает педагогический опыт, сами по себе навыки не образуются. Их формирование

происходит только в результате сознательных усилий, в результате кропотливой целенаправленной работы. Поэтому изучение музыкального произведения должно быть построено как процесс развития навыков! Каждое проигрывание - всей пьесы или небольшой ее части - должно не только приближать ученика к полной автоматизации движений, но и «работать» на формирование определенного навыка! В каждый момент урока педагог должен ясно представлять себе, какой навык он развивает.

2. Развитие навыков необходимо планировать. Подбирая ученику репертуар, педагог должен отдавать себе ясный отчет, какие навыки и в каком периоде необходимы данному ученику, без какого навыка невозможно освоение того или иного произведения. Таким образом, планировать надо не собственно репертуар, а развитие навыков! Планирование развития ученика - очень ответственный момент в организации учебного процесса. Очень опасно забыть включить в перечень необходимых навыков какой-то один из них (например, навык творческого эстрадного самочувствия). В последующем его отсутствие обязательно затормозит развитие ученика, создаст трудности технического или психологического порядка.

3. Не менее важен принцип постепенности и последовательности в развитии навыков. Следование этому принципу означает, что педагог при составлении индивидуальных планов и планировании развития ученика учитывает критерий постепенного возрастания трудности. Именно постепенность в усложнении репертуара позволяет ученику овладеть более сложной программой и, в конечном счете, развивает навыки. Чтобы обеспечить постепенное и последовательное развитие ученика, программу нужно подбирать так, чтобы каждая новая пьеса содержала бы только один новый фактурный элемент - лишь в этом случае ученик сумеет освоить его. Если новых элементов в пьесе будет несколько - то есть сложность пьесы будет завышена, - изучение ее замедлится, ученик потеряет интерес к занятиям и навык не сформируется. Например, при выборе музыкального материала для начального обучения ученику сначала нужно предложить

мелодии, состоящие только из одинаковых длительностей (четвертей), затем - из двух соседних длительностей (четвертей и половинных), позже в мелодии появляются последовательно восьмые и шестнадцатые.

Принцип постепенности и последовательности требует, чтобы для развития, например, техники беглости, ученик сначала освоил бы игру коротких построений, основанных на тремолировании двух звуков (разными парами пальцев), затем -игру упражнений, этюдов, пьес, построенных в узком диапазоне из трех-пяти нот и в одной позиции руки. Позже, по мере освоения, диапазон этих упражнений должен увеличиваться, фактура их должна основываться уже на смене позиций рук, первоначальный характер движения - только гаммообразный или только арпеджированный - должен принимать смешанный, т.е. более сложный, характер.

Принцип постепенности и последовательности применим и к выбору методических приемов. Так, развивая навык быстрой игры, педагог может разрешить ученику играть в быстром темпе только после того, как ученик выучит данное построение сначала в медленном темпе и обязательно наизусть! Причем, начинать игру в быстром темпе нужно опять же сначала по нотам.

4. Принцип прочности в развитии навыков требует, чтобы каждое движение доводилось до автоматизма, чтобы намеченное к выступлению произведение выучивалось на 100 %. Для достижения этой цели необходимо выполнение нескольких условий. Во-первых, педагог должен помнить, что формирование двигательных навыков (автоматизация движений) происходит только в том случае, если многократно и безошибочно повторяются одни и те же движения. Т.е. все проигрывания какой-либо фразы или более крупного построения должны совершаться без текстовых ошибок, одной и той же аппликатурой, одинаковыми штрихами, динамикой, фразировкой, со сменой меха в одних и тех же местах. Поэтому очень важно работу над новым произведением начинать с предварительного анализа и создания исполнительского плана.

Здесь необходимо учесть и другое. Навык невозможно сформировать, выучив только одну пьесу или этюд. Чтобы полностью и прочно освоить какой-либо технический прием, необходимо сыграть несколько пьес (этюдов) с одним типом фактуры. Чтобы развить навык, например, творческого эстрадного самочувствия, научиться преодолевать сценическое волнение, необходимо сделать публичные выступления регулярными, привычными и, что немаловажно - успешными.

Во-вторых, необходимо научить ученика на каждом занятии добиваться конкретного результата. Это означает, что ученика нужно учить ставить себе на день посильное и конкретное задание и выполнять его полностью. Процесс выучивания должен представлять собой не проигрышание пьесы с начала до конца, как это часто бывает в школе, а тщательную работу над освоением какого-либо ее отрезка. И опять-же, осваивать надо не пресловутый текст, а средства художественной выразительности: аппликатуру и штрихи, фразировку и интонирование. Также желательно как можно быстрее выучивать этот отрезок в правильном темпе. Кроме того, что подобный метод работы будет способствовать быстрому и прочному выучиванию произведения, стремление выполнить конкретное задание научит ученика слушать свою игру, оценивать результаты своих действий, научит сосредотачивать внимание и концентрировать волю на решении поставленных задач.

И в-третьих, прочность выучивания произведения зависит от того, насколько ученик ощущает характер музыки в данной пьесе, например, в колыбельной, насколько эмоционально он передает жанровые особенности польки или марша. Уже маленький отрезок изучаемого произведения ученик должен играть с нацеленностью на создание художественного образа, на публичное исполнение. В этом случае к выступлению на концертной сцене будет готовиться не только игровой аппарат, но и психика юного исполнителя.

5. Принцип рациональной организации домашних занятий. Быстрое и безошибочное выучивание программы зависит во многом от качества самостоятельной работы. Чтобы не допустить появления ошибок в домашних занятиях, педагоги должны отказаться от широко распространенной практики задавать на дом так называемый разбор новой пьесы! Новую пьесу нужно начинать учить в классе! А на дом задавать только то, что уже проработано с педагогом. Цель занятий дома - доучить, закрепить выученное на уроке.

Разучивая с учеником программу, работая в классе над упражнениями и этюдами, педагог должен целенаправленно обучать учащихся приемами самостоятельной работы! Уже в младших классах нужно обращать внимание ученика на те формы организации учебного процесса, на те методы изучения произведения, которыми педагог пользуется в классе.

Отдельные уроки следует посвящать непосредственному обучению приемам домашней работы: сначала совместно проанализировать пьесу, составить порядок работы над ней, потом предоставить ученику время - хотя бы 15 минут - для самостоятельной работы, понаблюдать за ним и затем указать на ошибки.

Очень важно, приучить учащихся заниматься по дневнику. Необходимо добиться, чтобы дети испытывали потребность в обращении к дневнику. Для этого надо научиться записывать домашнее задание в дневник так, чтобы запись в дневнике была планом домашней работы! Задания педагога должны быть ясными, краткими и конкретными, указывающими не только что учить, но и как учить.

6. Принцип наглядности. Обучать игре на музыкальном инструменте необходимо обязательно с инструментом в руках. Ученик должен видеть, как педагог сидит, как держит инструмент, какими движениями извлекает те или иные звуки. Объяснения педагога, подкрепленные показом, будут более доходчивыми, и эффективными. А главное, начиная работу над

произведением, ученик уже будет иметь представление о том звуковом результате, к какому он должен стремиться.

1.3. Метод работы над новой пьесой

Как же нужно строить процесс обучения в младших классах, чтобы результатом педагогических усилий было бы формирование комплекса разнообразных навыков? Каким должен быть порядок работы над пьесами, чтобы ученик мог выучивать их быстро и безошибочно?

Основная идея данного метода заключается в том, что работа над произведением должна быть построена как процесс развития навыков! Целью работы над произведением должна быть не подготовка к зачету или экзамену, а формирование навыков! Изучение учебной программы должно быть не самоцелью, а средством развития навыков!

Метод прост и естественен. Он представляет собой ряд строго последовательных действий, своего рода технологический процесс, где ни одно звено не может быть вынута из общей цепи без того, чтобы не нанести ущерб конечному результату. Каждое из этих действий, каждое проигрывание - отдельной фразы, небольшого периода, всей пьесы - должно не только приближать ученика к ее выучиванию, но и одновременно развивать определенный, запланированный навык. Подобный результат обеспечивается тем, что метод не позволяет совершать бесцельные, неконтролируемые сознанием действия, не позволяет заучивать движения, которые потом необходимо будет переучивать.

Главная особенность предлагаемого метода заключается в особом построении начального этапа работы над произведением. В школьной практике «сложилось» так, что дети, приступают к игре, только что открыв ноты. Негативные последствия этого способа работы очевидны. Сразу играть нельзя! Это приведет к заучиванию неверных нот и длительностей,

неправильных штрихов, аппликатуры и фразировки. Все это придется перечивать и, в конечном счете, ученик будет играть с ошибками.

Методическая наука требует предварительного анализа фактуры и формы музыкального произведения и создания исполнительского замысла (первый этап работы над произведением). В музыкальной школе, думается, это требование применимо в лучшем случае в старших классах. Для учащихся младших классов проведения зрительного анализа недостаточно! Их внимание, восприятие, музыкальные способности еще до конца не сформированы. Они еще не могут полностью контролировать правильность своих действий, не могут самостоятельно следовать исполнительскому плану. Поэтому начальный этап работы над новой пьесой должен протекать в младших классах совсем по-другому.

Суть метода в том, что учащиеся допускаются к игре на инструменте только тогда, когда нотный текст будет в полном объеме заложен в их зрительную и слуховую память! Учащиеся должны сначала воспринять - увидеть, услышать, запомнить - строение мелодии (звуковысотное, ритмическое, интервальное, структурное), строение аккомпанемента, средств художественной выразительности. То есть, исполнитель заранее должен знать, что он будет воспроизводить своими пальцами, что он должен услышать! Только в этом случае он сможет контролировать свою игру, оценивать слухом правильность работы своих пальцев, соотносить реальное звучание с ожидаемым.

Другими словами можно сказать, что новую пьесу нужно начинать учить не пальцами, а слухом и зрением. Или лучше - не тактильным способом, а слуховым и зрительным.

Итак, порядок работы над новой пьесой должен быть следующим.

1. Сначала педагог должен сыграть пьесу. Сыграть выразительно, эмоционально, затем ярко и образно раскрыть ее содержание, характер. Это поможет вызвать в ученике живую, эмоциональную реакцию, желание самому сыграть эту пьесу, разбудит его фантазию и воображение, облегчит

ему визуальное знакомство с нотной записью. А главное, воспринятый им музыкальный образ будет для него ориентиром в процессе изучения произведения.

2. Затем с помощью педагога ученик должен выучить мелодию голосом. Пение - универсальный прием развития способностей и навыков, важнейший способ работы над музыкальным произведением. Именно благодаря пению ученик сможет запомнить музыкальный образ пьесы и ее строение. В данном случае петь мелодию надо не называя нот. Это позволит сосредоточить внимание на интервальном, ритмическом и структурном строении мелодии.

3. Теперь ученик может прочесть звуковысотную запись мелодии: сначала он читает (называет) ноты в посильном для себя темпе, но в конце концов он должен делать это легко, быстро, не задумываясь.

4. Затем следует усвоить ритмическое строение мелодии. Выяснив, из каких длительностей состоит мелодия, ученик должен простучать (прохлопать) ее ритмический рисунок. Сначала он должен делать это одновременно с пением мелодии (не называя нот), а потом со счетом вслух. (Фактически считать вслух придется педагогу, т.к. учащиеся младших классов еще не умеют считать ровно).

5. После этого можно «соединить ноты и ритм»: ученик читает (называет) ноты, выдерживая длительности. Чтобы добиться ровности метроритмического движения, ученик должен "отсчитывать" рукой на столе доли такта (опять-таки с помощью педагога).

6. Далее ученик читает (проговаривает) текстовые обозначения: штрихи, динамику, фразировку, определяет места смены меха. Тем самым в сознании юного исполнителя складывается исполнительский замысел, исполнительский план.

7. Очень важный этап в освоении музыкального образа пьесы - пение мелодии с названием нот. Теперь внимание ученика будет сосредоточено только на звуковысотном строении мелодии. Причем, петь надо

выразительно, в правильном темпе, указанными штрихами и динамикой, дыхание ученик должен брать между фразами, т.е. в местах смены меха. (Можно «отсчитывать» рукой доли такта). Таким образом, петь мелодию надо так, как она должна потом звучать на инструменте. Это значительно облегчит воспроизведение мелодии пальцами. Мелодия должна быть выучена наизусть.

Пение мелодии с названием нот (по нотам и наизусть) означает, что ученик запомнил звуковысотное, интервальное, ритмическое, динамическое, фразировочное строение мелодии, что он теперь сможет контролировать свою игру слухом и замечать текстовые ошибки. Кроме того, проговаривание нот позволит выработать мысленное представление расположения клавиш на клавиатуре, что поможет ученику развить навык ориентирования. Таким образом, будет формироваться важнейшая для исполнителя взаимосвязь слуховых, зрительных и тактильных представлений.

Вот теперь ученик мелодию знает: он может бегло прочесть ее нотную запись, может выразительно спеть ее наизусть, представляет, какими средствами художественной выразительности ее нужно воспроизводить. Но приступать к игре еще рано!

8. Чтобы выучить пьесу быстро и потом играть ее без ошибок, ученик должен прежде выучить аппликатуру. Учить аппликатуру надо следующим образом. Сначала ученик читает (называет) ноты и проставленную заранее аппликатуру (учится видеть обозначения аппликатуры). Потом, пропевая мелодию, называет не ноты, а аппликатуру. После этого поет мелодию с названием нот и - представляя правую клавиатуру – «играет» мелодию правильной аппликатурой на столе. Причем, «играет» правильными штрихами! (Еще не приступив к игре на инструменте, ученик уже начинает формировать двигательные навыки).

9. Вот теперь ученик готов к воспроизведению мелодии на баяне (аккордеоне). Если он хорошо поработал на предыдущих этапах, он сможет достаточно легко сыграть отдельные, фразы в партии правой руки. Но чтобы

прочно выучить мелодию, он должен повторить ее много раз, закрепляя верную аппликатуру, правильные штрихи, динамику, смену меха. Выполнять все задачи одновременно ему будет поначалу сложно, т.к. он еще не умеет распределять внимание. Поэтому в первоначальных проигрываниях мелодии должна решаться только одна задача, внимание должно сосредотачиваться только на одном объекте. Итак, учение) последовательно

а) играет мелодию, называя аппликатуру (внимание направляется только на аппликатуру);

б) играет мелодию и одновременно поет ее, называя ноты (внимание направляется на недопущение текстовых ошибок, на правильное ориентирование пальцев на клавиатуре);

в) играет мелодию со счетом вслух (внимание направляется на ровность счета и правильное выдерживание длительностей);

г) играет мелодию правильными штрихами, причем, педагог фиксирует внимание ученика не только на характере звучания, но и на движениях рук, на исполнительских приемах (разумеется, играть нужно только правильной аппликатурой);

д) играет и поет мелодию, меняя мех между фразами; пение помогает передать выразительность интонирования, взятие дыхания между фразами напоминает о необходимости менять мех, «подсказывает» рукам нужный характер и амплитуду движений на стыке фраз;

е) играет мелодию, выполняя динамические указания и требования фразировки;

ж) играет мелодию - по нотам и наизусть, с пением и без пения, - распределяя внимание на решение всех поставленных задач.

В результате такой работы партия правой руки должна быть выучена в темпе, наизусть, с использованием необходимых средств художественной выразительности. Причем играть ее нужно не формально, а эмоционально, образно.

10. Так же тщательно нужно проработать партию левой руки (аппликатура, штрихи, игра со счетом ...). Проигрывая партию аккомпанемента, необходимо заставлять ученика играть в той же динамике, что и правой рукой, фразировка также должна быть аналогичной, смену меха нужно производить в тех же местах где и при игре правой рукой.

11. Партии правой и левой рук по отдельности выучены, но приступать к их соединению нельзя. Практика показывает, что начиная играть обе партии одновременно, учащиеся испытывают большие трудности. Во-первых, они не могут вернуться к медленному темпу и пытаются играть быстро (как и каждой рукой отдельно) и, естественно, начинают ошибаться. Во-вторых, при соединении партий учащиеся начинают путать, казалось бы выученные накрепко, аппликатуру, штрихи, фразировку, забывают о динамике, о местах смены меха...

Причина нарушения уже выработанных привычек заключается в том, что ученику трудно распределять внимание на всю фактуру, трудно контролировать слухом игру обеих рук.

Чтобы облегчить ученику выполнение этой задачи, необходимо, в первую очередь, приучить его слух к одновременному звучанию обеих партий. Для этого надо использовать ансамблевый метод работы:

а) сначала ученик играет мелодию, а педагог - аккомпанемент;

б) потом ученик - аккомпанемент, а педагог - мелодию. Играя одной рукой, ученик слышит звучание двух партий, он вынужден соотносить свое исполнение с игрой педагога. Звучание второй партии мешает ему совершать необходимые движения и чтобы сыграть в правильном темпе, верными штрихами, динамикой и пр., ему требуется сосредоточить все свое внимание, напрячь всю волю;

в) следующий этап «ансамблевой» работы: ученик играет левой рукой аккомпанемент и поет мелодию. Это очень важный этап, здесь ученик уже сам воспроизводит и мелодию, и аккомпанемент.

12. И только после этого ученик может приступить к игре двумя руками. Работать необходимо снова в медленном темпе, над небольшими построениями, опять направляя внимание детей на аппликатуру, штрихи, приемы игры..., обязательно нужно играть со счетом вслух, играть и петь мелодию одновременно. Когда ученик начнет играть пьесу в темпе и наизусть, педагог должен сосредоточить внимание на развитие исполнительских качеств ученика, на подготовке его психики к публичному выступлению.

Работать, таким образом, необходимо над каждой пьесой и этюдом, на каждом занятии в классе и дома - только в этом случае будет происходить формирование навыков. Только строгое следование предлагаемой последовательности обеспечит быстрое и безошибочное выучивание новой программы.

Заключение

В данной работе рассматривается структура учебного процесса, определялись его задачи. Было выяснено, что сегодня многие учащиеся не приобретают в процессе работы над музыкальным материалом необходимого набора знаний, умений и навыков. Причиной этого является невнимательное отношение педагогов к основополагающим принципам учебного процесса и, как следствие, неверная организация работы над учебным репертуаром.

Для достижения успеха в учебном процессе и успешного раскрытия художественного содержания музыкального произведения необходимо осознание учителем роли развития исполнительских навыков на начальном этапе обучения.

Список литературы

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне. М., 1960 г.
2. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1955 г.
3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л.-М., 1973 г.
4. Браудо И. Артикуляция. – Л., 1973 г.
5. Вопросы профессионального воспитания баяниста. Отв. ред. Б.М. Егоров. М., 1980 г.
6. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения. – В сб.: Баян и баянисты, вып. 1. М., 1970.
7. Говорушко П. Основы игры на баяне. Л., 1963 г.
8. Должнаский А. Краткий музыкальный словарь. Л., 1959.
9. Завьялов В. Баян и вопросы педагогики. М., 1971 г.
10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1979.
11. Кузовлев Б. Дидактический принцип доступности и искусство педагога. – В сб.: Баян и баянисты, ч.2. М., 1974 г.
12. Ляховицкая С. Развитие активности, самостоятельности и сознательности учащегося. – В кн.: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 3. М., 1971 г.
13. Мазель Л. О мелодии. М., 1952 г.
14. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1960 г.
15. Общая психология. Под ред. А.В. Петровского. Изд. 2-е. М., 1977 г.
16. Онегин А. Школа игры на баяне. М., 1967 г.
17. Способин И. Музыкальная форма. М.-Л., 1947 г.