

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» п. Солонцы**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА НА ТЕМУ
«ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ
В КЛАССЕ БАЯНА»**

**Работу выполнил: Кучмель Мария Викторовна
преподаватель по классу баяна, молодой специалист**

**п.Солонцы
2016 год**

Введение

Работа над музыкальным произведением является творческим процессом, многообразие которого связано как с художественными особенностями произведения, так и с различными индивидуальными особенностями исполнителя.

Исполнять – значит творить: от исполнителя зависит, оживит он музыкальное произведение, одухотворит его или омертвит, принизит. Отсюда важную роль в процессе музыкального образования, в процессе формирования будущего музыканта призвана играть работа над художественным музыкальным произведением.

Тема данной работы актуальна, так как залог успешных результатов – в умении правильно определить ход и содержание работы над данным произведением.

Работа над музыкальным произведением – это наиболее разработанная тема в теории исполнительства и обучения. В методических работах педагогов форма работы над произведением рассмотрена достаточно полно. Причем имеется несколько точек зрения. У А. Гольденвейзера, например, работа над музыкальным произведением распадается на две части, читаем: «Прежде всего нужно хорошо узнать и почувствовать то, над чем предстоит работа; после этого работа должна идти от шлифовки деталей к созданию целого»(8, с.35). Другие педагоги делят работу над произведением на три части (Г. Коган, Л.Гинзбург).

На всех этапах роль музыканта – педагога очень велика. Начиная от выбора изучаемого произведения и заканчивая подготовкой к публичному его исполнению, педагог несет ответственность за все течение рассматриваемого процесса.

Итак, всю работу над музыкальным произведением можно условно разделить на три основных этапа:

1. Общее ознакомление с произведением
2. Детальный разбор по частям.
3. Сборка и выучивание наизусть.

I. Содержание первого этапа

1. Репертуар, как средство воспитания музыканта.

Решающую роль в воспитании музыканта играет тот репертуар, над которым он работает в процессе обучения. Репертуар является основным, определяющим средством развития всех музыкальных способностей, художественного вкуса, интеллекта, техники, образной сферы. Основываясь на индивидуальном подходе к каждому учащемуся, он способствует многогранному развитию, воспитанию подлинных музыкантов – профессионалов.

Намечая репертуар для каждого ученика нужно учитывать подготовку, возраст, физические возможности, подмечая как сильные стороны дарования, так и отрицательный качества. Необходимо давать репертуар «в сторону наибольшего сопротивления», то есть такой, который помогает преодолению слабых сторон учащихся. Поэтому одной из основных задач педагога является продуманное, целенаправленное, составление репертуара для каждого учащегося. Необходимо обоснованно, основываясь на предыдущих достижениях ученика, намечать перспективы продвижения вперед, исходя из одного из важнейших принципов - "от простого к сложному". Такое планирование позволит избежать одной из частых ошибок - завышения программ, в результате которой, как правило, программа исполняется с невысоким качеством и как следствие - формируется привычка играть небрежно. Иногда трудные произведения давать можно, особенно когда пьеса нравится учащемуся, но при этом должны быть реальные шансы, что ученик с произведением справится. Следует отметить, что завышение программы может касаться не только технических трудностей - нередко технически несложное произведение может оказаться недоступно пониманию данного ученика, он может быть

просто своим предыдущим развитием к нему не подготовлен. Подбирая репертуар, в известной мере можно учитывать интересы ученика. Музыка, которая ему нравится, или - тем более, которую он сам нашел, вызывает у ученика повышенный интерес, и как следствие - легче ему дается. "Чтобы лучше переваривать знания, нужно поглощать их с аппетитом" (А.Франс). Но, как и во всем, здесь необходимо чувство меры. Как нельзя заглушать самостоятельность ученика, так нельзя и утрачивать руководящую роль педагога, целиком доверяя ученику такой определяющий участок работы, как выбор репертуара.

2. Общее ознакомление с сочинением

Ознакомление с произведением – начальная стадия его изучения. Данный этап должен помочь учащемуся составить себе представление о пьесе, он должен как можно отчетливее представить её звучание. Преподавателю необходимо качественным, ярким исполнением пьесы, а также увлекательным рассказом о сочинении, эпохе его создания, биографии автора заинтересовать ученика, увлечь предстоящей работой. Здесь также очень полезно прочитать с учеником пьесу с листа, послушать ее в исполнении других учеников или в записи. Но следует помнить, что иногда прослушанное учеником исполнение может способствовать возникновению у ученика желания просто скопировать его, что значительно ограничит творческую инициативу начинающего музыканта.

Важно, чтобы ученик получил ясное представление о характере, содержании, жанровых и стилистических особенностях изучаемой пьесы. Содержание произведения также неразрывно связано с его формой, поэтому важное значение для постижения художественного образа приобретает анализ структуры произведения. Предварительный просмотр, определение фактуры изложения, средств выразительности, авторских указаний, технических трудностей, поможет составить план изучения музыкального материала, дальнейших действий ученика. Впоследствии все это будет способствовать всестороннему овладению художественным произведением, ведь чем яснее представление о том, что нужно делать, тем быстрее и проще будет протекать работа

Итак, первый этап работы завершается созданием у ученика эмоционально окрашенного образа и выявлением основных трудностей на пути к достижению конечного художественного результата. Также ученик должен получить представление о стиле, форме, мелодических линиях, гармонических особенностях изучаемого произведения.

II. Содержание второго этапа

Второй этап работы над музыкальным произведением – это длительный период, преимущественное значение здесь приобретает процесс автоматизации движений, основывающихся на исполнении произведения на инструменте, поиски адекватных средств воплощения образа и замысла произведения.

На этом этапе работы над произведением перед учеником стоит задача овладеть художественным содержанием сочинения и передать его посредством агогических и динамических нюансов, а также преодолеть технические трудности, добиться умения исполнять произведение наизусть, не теряя его художественного целого.

1. Общие принципы работы при детальном разборе произведения

Начиная разбирать и учить пьесу важно *не допустить механически бездумного проигрывания* её целиком, с большим количеством неточностей текста, так как это ведет лишь к пустой трате времени, приносит скорее вред, чем пользу.

При разборе *ученик должен уметь останавливаться*, обдумывать сыгранное, многократно проигрывать отдельные места и находить лучшие приемы исполнения. В необходимых случаях дробить материал на мельчайшие звенья и отдельно отрабатывать

их технически, предварительно представив их звучание внутренним слухом, точно понимая цель данного проигрывания. Для этого необходимо воспитать у учащегося чувство критичного отношения к своей работе, нетерпимости к допускаемым неточностям, ответственности и силы воли в преодолении трудностей.

Даже на этапе разбора и проработки по частям, нельзя упускать из виду целое, необходимо помнить о связи предыдущего и последующего материала.

2. Значение мелодии и работа над фразировкой

Для более детального и углубленного изучения *пьесу следует разделить* на небольшие, удобные для работы части, начиная с самых малых форм: мотив, музыкальная фраза, предложение, период.

Работа над мелодией начинается с первых шагов обучения. Когда ребенок поет песенку и пробует подбирать попевки из двух-трех звуков, следует уже обратить его внимание на то, что мелодия – это не ряд особенных звуков, что они связаны между собой в единое целое. Уже при разучивании небольших пьес, используемых в начале обучения, ученику следует дать понятие о фразировке, о расчленении мелодической линии на фразы.

Фраза – это относительно законченная часть мелодии, заключающая в себе определенный смысл. В работе над фразировкой необходимо уделить внимание правильной расстановке и исполнению цезур, определить мотивное строение пьесы. **В каждой - фразе, предложении, периоде - надо находить звуковые вершины** и подчинять их общей устремленности к центральной кульминации. Обычно кульминация находится в так называемой «точке золотого сечения» (то есть если разделить раздел или всю пьесу на равные 3 части, то это начало 3 части).

В контексте каждого произведения существует определенная градация силы звука. Сущность нюансов, динамический уровень будет зависеть от стиля, жанра, характера конкретного произведения. Музыкант должен слышать относительность нюансов, а также обязан знать все тонкости своего инструмента и уметь пользоваться динамикой на любом нюансе, начиная с *pp* до *ff*. Важно знать, что звук любого инструмента имеет свою эстетику, выходить за его пределы – значит исказить физическую природу звука.

К числу многих особенностей баяна относится и следующая: на разжим звучание несколько громче, чем на сжим. Компенсируется этот недостаток большими усилиями на сжим. Отсюда разная вместимость музыкального материала на сжим и разжим. По этой причине особенно важные акценты рекомендуется играть на разжим

3. Выбор штрихов и подбор аппликатурных вариантов

Работа над освоением текста должна вестись только правильной, заранее **продуманными штрихами и аппикатурой**. В противном случае это также ведет к потере времени связанного в последующем с «переучиванием» произведения новой аппикатурой или новыми игровыми движениями.

Штрих нельзя рассматривать в отрыве от артикуляции, так как он является ее важнейшей деталью. В выборе штрихов при разучивании произведения необходимо исходить из их музыкально – выразительного значения, ведь Липс формирует данное понятие следующим образом: «Штрих – это обусловленный конкретным образным содержанием характер звучания, получаемый в результате определенной артикуляции»(13, с.35). Отличается же штрих от артикуляции разными уровнями в логике музыкального интонирования

Штрихи условно можно разделить на протяженные (связные и отдельные) и короткие (краткозвучные). К первым относятся *legato* и *legatissimo* (связные) и *portamento*, *tenuto* (отдельные), а к коротким – *staccato* и *staccatissimo*. Протяжные (связные и отдельные) штрихи необходимы, главным образом, в исполнении кантилены, а короткие

(краткозвучные) служат четкости, остроте разделения звуков или аккордов, как в непрерывном движении, так и в отдельности.

Серьезное влияние на освоение разучиваемого произведения на втором этапе оказывает сознательная и критическая ориентация ученика в аппликатуре, обозначенной в нотном тексте. Целесообразный выбор пальцев помогает осуществить разнообразнейшие художественные задачи и способствует преодолению многих исполнительских трудностей. Удачно найденная аппликатура позволяет сэкономить немало времени и найти более короткий путь к достижению цели.

Существует ряд типичных аппликатурных формул, однако на все случаи жизни невозможно иметь заготовки, поэтому каждый исполнитель должен знать основные аппликатурные принципы и приемы, с помощью которых разрешаются те или иные художественные задачи.

Стремление к грамотной аппликатуре должно быть заложено именно в ДМШ. Необходимо добиться того, чтобы ученик тщательно продумывал и испытывал на инструменте рекомендуемую в тексте аппликатуру. Для подбора аппликатуры желательно некоторые фрагменты по возможности проигрывать в темпе, в котором предполагается исполнение пьесы, так как темп оказывает большое влияние на координацию рук и пальцев.

4. Работа над аккомпанементом

При исполнении аккомпанемента следует учитывать его художественное значение в выявлении характера пьесы и зависимость от звучания мелодии.

Необходимо, особенно при исполнении пьес гомофонно-гармонического склада, чтобы ученик вслушивался в отдельные гармонии и их сочетания, вникая в логику гармонического развития, и стремился понять его выразительный смысл. Важно развивать интерес ученика к осмыслению гармонического языка, направлять внимание на красочные моменты.

Применение разных штрихов и приемов туше должно сбалансировать звучание партий обеих рук, при этом надо с большим вкусом использовать обычные приемы «укорачивания» длительностей звучания басов и аккордов, позволяющих лучше выделить мелодию, а также использовать приемы неполного нажатия клавиш для приглушения звучания басов и аккордов.

5. Соединение партий обеих рук

Все свои игровые действия ученик должен довести до автоматизма, что даст ему возможность переключать внимание на художественную сторону исполнения. При игре лучше не смотреть на клавиатуру, контролировать свои действия слухом.

Выучивание отдельно партий правой и левой руки должно привести к точности их исполнения, достижения выразительности звучания, свободе и непринужденности их исполнения. Соединение обеих партий надо осуществлять в более медленном темпе, так как происходит не простое суммирование отдельно выработанных навыков игры, а возникает новый навык, дробится фраза, мысль и регистровка превращается в самоцель.

Завершение второго этапа работы над музыкальным произведением должно ознаменоваться преодолением всех трудностей, связанных с технической стороной, а также должно сложиться полное и глубокое осмысление художественного образа произведения.

III Содержание третьего этапа

Третий, завершающий этап работы над музыкальным произведением. Основная задача третьего этапа – найти и окончательно претворить в исполнении музыкальный образ, как в

целом, так и в мельчайших деталях. В этом творческом процессе, в поисках форм исполнителя, музыкальный образ развивается и углубляется.

Очень важно, чтобы задуманный исполнителем план интерпретации произведения полностью соответствовал стилю, содержанию и форме исполняемого произведения. Пределы творческой свободы музыканта кончаются там, где причиняется ущерб содержанию исполняемого произведения. Но подлинным музыкантам-художникам свойственно постоянное стремление к совершенствованию, к обогащению толкования художественного произведения. Трактую по-разному одно и то же сочинение, исполнитель должен оставаться верным основному замыслу композитора.

1. Темповое единство пьесы

В первую очередь при соединении частей в целое необходимо добиться темпового единства пьесы. В этом неоценимую помощь может оказать метроном, который «научит» играть произведение ритмично в медленном темпе. От медленного темпа, допустимого в начале ее изучения, надо постепенно переходить к игре в темпе, указанном автором. Следует иметь в виду, что очень медленный темп не дает возможности ощутить целое, понять сквозное развитие, форму произведения.

2. Смена движения меха

Уже в начале третьего этапа нужно расставить предварительную смену движения меха. При невозможности сыграть фразу на одно движение меха нужно делить ее пополам, менять движения меха перед сильной долей сильного такта. Незаметная для слуха смена направлений движения меха – неперемное условие грамотной игры на баяне или аккордеоне. Окончательную корректировку движений меха следует проводить после того, как ученик добьется исполнения пьесы в ее настоящем темпе, с необходимой динамикой.

3. Игра наизусть и предконцертный период

На этапе, когда ученик достиг целостного и достаточно выразительного исполнения пьесы с хорошо проработанными деталями и элементами музыкальной ткани, необходимо переходить к игре произведения наизусть. Для более быстрого понимания темповых соотношений, динамического плана, формы, во время исполнения на ученика можно воздействовать мимикой и дирижерским жестом. Однако нужно помнить, что даже на этапе игры произведения наизусть необходимо периодически возвращаться как к медленному темпу, как и работе по нотам.

В предконцертный период следует добиваться от ученика уверенного безостановочного исполнения. Не следует прерывать его игру, чтобы сделать какие-либо замечания. Только после исполнения пьесы целиком можно сделать нужные указания, отметить сильные и слабые стороны игры.

Здесь происходит обыгрывание произведения: при других учениках и педагогах, в разных помещениях. Необходимо провести репетицию и там, где предстоит выступление, дать возможность ученику освоиться с акустическими особенностями новой для него сцены.

Свои лучшие качества ученик, как и зрелый исполнитель, проявляет в момент публичного выступления. Последние указания ученику перед выступлением должны носить дружеский, оптимистический тон, касаться главным образом, трактовки произведения. Поздние наставления о выполнении каких-либо деталей не принесут ожидаемой пользы, а лишь отвлекут внимание ученика от главного и могут привести к срыву. Накануне выступления следует рекомендовать ученику не переутомляться, не играть в очень быстрых темпах. Необходимо заранее в классе отработать элементы артистического поведения ученика на эстраде.

Удачное выступление стимулирует последующую работу учащегося.

После выступления следует провести совместно с учеником разбор его исполнения. Делать это надо с большим тактом, не задевая достоинства ученика. ***Следует учитывать, что публичное выступление – итог всей совместной работы ученика и учителя.***

Список литературы:

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. – М.: Сов. композитор, 1980.
2. Алексеев А. Методика обучения игре фортепиано. – М.: Музгиз, 1971.
3. Алексеев А. Работа над музыкальным произведением с учениками музыкальной школы и училища. – М.: Музыка, 1957.
4. Браудо И. Артикуляция. – Л.: Музыка, 1973.
5. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений И.С.Баха в музыкальной школе. – Л.: Музыка, 1979.
6. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1981.
7. Говорушко П. Работа баяниста над музыкальным произведением. // Баян и баянисты: Сб. ст. / Сост. и общ. ред. Ю.Акимова. – М.: Сов. композитор, 1970. Вып. 1.
8. Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве. – М.: Музгиз, 1975.
9. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997.
10. Коган Г. У врат мастерства. – М.: Музыка, 1969.
11. Колесов Л. Содержание и форма работы над музыкальным произведением. // Баян и баянисты: Сб. ст. // Сост. и общ. ред. Ю.Акимова. – М.: Сов. композитор, 1978. Вып. 4.
12. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988.
13. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 1985.
14. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969.