

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА СПЕЦИАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ

РАЗДЕЛ 1. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПРОЦЕСС ИНТОНИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ (IX СЕМЕСТР)

ЛЕКЦИЯ 1. Искусство фразировки.

ПЛАН

1. Значение музыкальной фразировки
2. Способы обозначения музыкальной речи
3. Общие закономерности музыкальной фразировки

Значение и роль фразировки для музыкального исполнительства на народных инструментах в музыкальном искусстве.

Фразировка, ее связь с разговорной речью. Работа над мелодией — одна из важнейших сторон постижения сути изучаемой музыки. Способы обозначения элементов музыкальной речи. Цезуры. Роль дыхания в музыкальном исполнительстве.

Фразировка как один из действенных способов интерпретации авторского замысла. Музыкальная фразировка, будучи явлением художественного творчества в искусстве индивидуальна у каждого исполнителя. Но, музыкальная фразировка должна отвечать общим закономерностям развития музыки.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. В чем состоит искусство музыкальной фразировки.
2. В каких случаях применяются цезуры.
3. Назовите основные законы фразировки.

Литература: [[52– С. 60-75](#); [58– С. 38-50](#); [43– С. 5-8](#)]

ЛЕКЦИЯ 2. Принципы и критерии классификации штрихов: штрихи на струнно-щипковых инструментах.

ПЛАН

1. Необходимость гармонического развития между художественно-образным мышлением и технической базой.
2. Важность правильной постановки игрового аппарата.
3. Функции левой и правой рук.

Проблема гармоничного и всестороннего развития молодого музыканта Единство и равновесие между художественно-образным мышлением и технической базой.

Сущность понятий «исполнительский аппарат» и «постановка». Зависимость звучания от постановки рук. Ведущая роль правой руки в звукоизвлечении. Движения предплечья, их основные виды, используемые при извлечении звука. Отрицательные последствия использования силовых кистевых движений. Правильное использование массы всей руки и ее частей при звукоизвлечении. Приспособление кисти и пальцев правой руки для игры различными приемами. Постановка и основные виды движений правой руки при игре на домре. Влияние усилий пальцев для удержания медиатора на свободу кисти. Оценка состояния кисти при игре с использованием массы одной кисти, кисти с предплечьем, всей руки. Особенности движений правой руки при различных видах звукоизвлечения: в переменных (вниз-вверх) ударах, в тремолировании, в переходах со струны на струну.

Большое разнообразие приемов звукоизвлечения — отличительная особенность игры на балалайке. Бряцание, его разновидности в зависимости от динамики и частоты движений, связь с другими приемами при освоении в процессе обучения. Постановка и движения руки в двойном пиццикато в зависимости от условий использования. Рациональные методы освоения и овладения приемом «вibrато» и его разновидностей. Типичные случаи использования гитарного приема, необходимость его изучения в музыкальной школе. Возможности освоения и использования одинарного пиццикато в процессе обучения.

Положение и состояние правой руки (плеча, предплечья, кисти, пальцев) при извлечении звука на гитаре, звукоизвлечения: апояндо, тирандо.

Особенности постановки аппарата на гусях.

Колористические приемы: глиссандо, флажолеты, пиццикато левой рукой и др. Приемы, придающие особый колорит звучания отдельным инструментам: игра у подставки и за подставкой, пиццикато (без медиатора) и др. — на домре; различные виды дробей — на балалайке; расгеадо, тамбурин и т. д. — на гитаре, приёмы на гусях. Появление новых колористических приемов в современной музыке.

Функции левой руки. Основная роль пальцевых движений. Характеристика пальцев по основным качествам: быстрота, управляемость. Состояния и движения предплечья и плеча, обеспечивающие рациональную работу пальцев. Виды координационных взаимодействий (между отдельными частями руки, между отдельными руками).

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. В чем состоит ведущая роль правой руки исполнителя ?
2. Основная роль пальцевых движений.
3. Характеристика пальцев по основным качествам

Литература: [[52– С. 5-7](#); [58– С. 70-79](#); [42– С. 5-8](#)]

ЛЕКЦИЯ 3. Штрихи на меховых инструментах.

ПЛАН

1. Специфические приемы звукоизвлечения на меховых инструментах.
2. Общепринятые штрихи.
3. Разнообразные артикуляционные оттенки.

Каждому музыкальному инструменту свойственны специфические приемы звукопроизношения для передачи идейно-эмоционального содержания. С этой стороны общепринятые штрихи легато, нон легато, стаккато и их разновидности на разных инструментах имеют специфические оттенки.

Легато и легатиссимо на баяне – это два принципиально различные артикуляционные оттенки. Стaccкато; нон легато; деташе; маркато; сфорцандо; портаменто.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Назовите свойственные специфические приемы на меховых инструментах.
2. Разновидности общепринятых штрихов.
3. Дайте характеристику легато и легатиссимо на баяне.

Литература:[[23– С. 27-45](#); [2](#); [2– С. 44-49](#)]

ЛЕКЦИЯ 4. Специфика исполнительского музыкального мышления

ПЛАН

1. Движущий стимул смыслового интонирования.

2. Триада исполнительских средств.
3. Контроль всех средств исполнительского звучания

Согласно теории Б. Асафьева, процесс музыкального развития в исполняемом произведении есть непрерывное изменение напряжения и сопряжения близких и далеких тонов, интервалов мотивов, фраз, вплоть до соприкосновения частей в крупных циклических произведениях.

Плодотворным для музыкального мышления представляется рассмотрение всей суммы средств музыкальной выразительности и выразительных инструментальных средств в разрезе динамики.

Движущим стимулом для смыслового интонирования является напряженность и сопряженность трех видов:

- 1) ладотональные тяготения и гармонические функции;
- 2) темпо-метро- ритм;
- 3) агогика, динамика, артикуляция, штрихи, тембры.

Следовательно, исполнитель мыслит не только интонационно-образно, но и ладово, гармонически, метроритмически, а также темброво.

Таким образом, исполнительские средства можно свести к следующей триаде:

ТЕМПО-МЕТРО РИТМ (включающий агогику);

ДИНАМИКА (как напряженность и сопряженность, достигаемая любыми средствами)

АРТИКУЛЯЦИЯ (включающая штрихи).

Соединения композиторского и исполнительского аспектов музыкального мышления составляют специфику *исполнительского* музыкального мышления. Идеино-художественная содержательность и культура исполнения невозможны без развития исполнительского мышления. Один из аспектов исполнительского мышления это контроль всех сторон конкретного звучания:

- фонической глубины и педальности;
- процессуальности динамики в единстве с логикой мелодической структуры;
- разнообразной акцентуации;
- темпо-метро-ритма, агогических оттенков;
- тончайших тембровых оттенков на уровне заданной звучности;
- ясности воспроизведения мелизматики.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. В чем состоит триада исполнительских средств ?
2. Назовите основные положения составляющие исполнительское мышление.
3. Назовите выразительные инструментальные средства в разрезе динамики.

Литература: [[23– С. 45-52](#); [2](#); [10](#)]

ЛЕКЦИЯ 5. Специфика исполнительского слуха.

ПЛАН

1. Слышание и реализация воображаемых звучаний.
2. Направленность и контроль всей совокупности средств и приемов музыкального развития.
3. Слуховые предвосхищения и игровые действия.

Б. Асафьев пишет: «Активность слуха состоит в том, чтобы интонируя каждый миг воспринимаемой музыки внутренним слухом... связывать его с предшествующим и последующим звучанием и в тоже время устанавливать его соотношение «арками», на расстояниях, пока не ощутится его устойчивость или недовыясненность» Б. Асафьев

«Музыкальная форма как процесс». Однако исполнитель слышит не только внутренним слухом близкие и далекие связи воображаемых звучаний, но и реализует их, воплощая в конкретном произношении.

В этом процессе реализующая функция исполнительского слуха включает направленность и контроль осуществления всей совокупности средств и приемов, составляющих динамику музыкального развития, а также эмоционально-логическое мышление музыканта; сюда же относится и психотехника, включающая навыки владения собой в экстремальных условиях концертной обстановки на эстраде.

Слуховые представления звуковой потребности ассоциируются со способом ее технического воплощения. Слуховые предвосхищения опережают адекватные мышечные реакции, а за ними и игровые действия. Мера и соотношение исполнительских выразительных средств в условиях эстрады также определяются музыкальным слухом артиста.

В исполнительском слышании существует и обратная сиюминутная связь: качество достигнутого звучания влияет на рефлекторные управления реализующими действиями, корректирующими процесс исполнительского интонирования.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. В чем выражается активность слуха по Асафьеву ?
2. Значение внутреннего слуха в слышании близких и далеких связей в воображаемых звучаниях.
3. Значение музыкального слуха в использовании исполнительских выразительных средств в условиях эстрады.

Литература: [[23–С. 45-52](#); [2](#); [10](#)]

ЛЕКЦИЯ 6. Динамический фон как средство рельефного воспроизведения музыкальной фактуры.

ПЛАН

1. Три фонические категории восприятия произведения.
2. Смысловое интонирование в фоническом плане.
3. Три основные предпосылки для фонического мышления исполнителя

Музыкальное произведение создается и воспринимается в трех фонических категориях: по вертикали, горизонтали и глубине. Это является одной из целей исполнительского воспроизведения нотного текста. Смысловое интонирование в фоническом плане представляет собой скоординированность глубины путем использования различных уровней динамики и других средств.

Музыкальное произведение содержит три основные предпосылки для фонического мышления исполнителя:

- прений план звучания– главный рельеф смысловой мелодической линии и баса;
- второй план динамики, принадлежащий связующим элементам мелодической структуры, аккордовым комплексам сопровождения, имитациям, подгlossкам и т.д.
- третий план тишина, покой на фоне и в сопоставлении с которой происходят основные события в развитии драматургии.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Назовите три фонические категории?
2. Что представляет собой смысловое интонирование.
3. Определите три основные предпосылки для фонического мышления исполнителя.

Литература: [2; 22; 23–С. 67-70]

ЛЕКЦИЯ 7. Динамика – одно из главных средств интонирования.

ПЛАН

1. Динамика главное средство интонирования.
2. Специфика исполнительского слуха и управление динамикой.
3. Понятие динамики в широком и узком смысле.

Динамика - одно из главных средств интонирования. Среди многообразных функций исполнительского слуха (контроль интонационной точности на основе высотно-пространственных представлений; контроль штриховых линий и всех артикуляционных подробностей звучания; контроль полноты гармонии; контроль художественно целесообразных сопоставлений компонентов фактуры и др.) мы выделяем управление динамикой процесса смыслового интонирования. Именно в управлении динамикой состоит специфика исполнительского слуха, ибо динамика среди других исполнительских выразительных средств в наибольшей степени характеризуется своей процессуальностью. Поэтому через динамику осуществляется наиболее непосредственная связь одухотворенности музыкального развития с непосредственным, чувственным восприятием человека. Экспрессия, темперамент исполнителя, его интерпретаторское мышление без адекватного «материального» воплощения в динамике реального звучания не могут быть восприняты слушателем. Столь обобщенное толкование функции динамики требует уточнения ее широкого и узкого понимания.

Динамика в узком или прямом смысле как громкость (гром-костная динамика) незаменима для создания одухотворенности звучания; гибкости, тонкости нюансировки в музыке лирического характера; в экспрессивности постепенного нагнетания эмоциональной напряженности или ее спада; в контрастности сопоставления различных по значению компонентов фактуры; в раскрытии логики линейного и вертикального строения музыкального произведения.

Широкое понятие динамики означает степень напряженности звучания, достигаемой не только громкостью, но и другими выразительными средствами или их сочетанием. Сюда входят: с одной стороны, исполнительские средства (штрихи, полнота выдерживания длительностей, густота тембра, частота тремолирования или вибрато, агогические оттенки и др.), с другой - композиторские средства (метроритм, лад, гармония, контрапункт, фактура, инструментовка).

Имея в виду, что музыка есть процесс соотношения напряженностей и сопряженностей в большом и малом масштабе, вполне правомерно в конечном итоге овладения пьесой свести все исполнительские задачи к одному главному знаменателю: к динамике процесса смыслового интонирования; к динамике, понимаемой в широком значении. Именно динамикой напряжения характеризуется и синтез, и специфическое различие между композиторским и исполнительским мышлением.

Целесообразность сопоставления двух видов музыкального творчества диктуется их спецификой, где техника органично вписывается в эмоционально-логический, драматургический процесс музыкально-образного развития и формируется как художественная.

Следовательно, на всех этапах обучения и совершенствования исполнителя слуховое внимание должно быть направлено непосредственно на решение художественных задач. Технические приемы, навыки и умения формируются как емкие, многозначные и находятся в непрерывном процессе совершенствования, т. е. каждое новое произведение содержит неповторные аспекты задач, требует оригинальных синтезов исполнительских средств и приемов.

Суммируя сказанное в четырех предыдущих разделах, сделаем вывод:

Процессуально-линейно-фоническое слышание - необходимое условие смыслового микроструктурного интонирования, рассмотрению которого посвящается следующий раздел.

Формулы микроструктурного интонирования как первооснова художественного мастерства баяниста

Понятие «микроструктурное интонирование» мы трактуем как осмысленность исполнительской нюансировки, соответствие логики исполнительских намерений и действий микроструктурной логике мелодических линий.

Исполнительские представления о технических способах и приемах произношения музыкального смысла рассматриваются здесь как адекватные логическому строению структуры музыкального произведения. Овладение микроструктурным интонированием конкретного звучания, но и перспективно - в широком плане развития его личностно-эмоциональных качеств в целом.

Таким образом, ключ к развитию эмоциональности музыканта-исполнителя, а также к контролю протекания эмоций в процессе игры – в динамике микроструктурного смыслового интонирования.

Первоосновой художественного мастерства является процесс микроструктурного интонирования.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Должно ли слуховое внимание исполнителя направляться на решение художественных задач?
2. В чем состоит целесообразность сопоставления двух видов музыкального творчества.
3. Что означает широкое понятие динамики.

Литература: [[23–С. 70-71](#); [2](#); [52–С. 66-68](#)]

РАЗДЕЛ № 2 ВОСПИТАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЯ (X СЕМЕСТР)

Тема 8. Исполнительский тонус.

ПЛАН

1. Мастерство музыканта-исполнителя – связующее звено между композитором и слушателем.
2. Эмоциональный тонус (по Асафьеву), в основе природы взаимопонимания и общения людей посредством звукопроизнесения и интонирования
3. Высшая степень исполнительского мастерства связана с эмоциональным произношением как частных так и целостного звучания пьесы.

В решении данной проблемы перед музыкальной педагогикой стоит двойная задача:

– во-первых, воспитание духовно богатого гражданина, патриота, интернационалиста, имеющего фундаментальные знания в своей профессии и широко осведомленного в узловой проблематике других областей знаний - современной политики, истории, культуры, науки, литературы, искусства;

– во-вторых, воспитание музыканта, глубоко и разносторонне чувствующего и мыслящего, любящего свою профессию, одержимого непреодолимым желанием, внутренней потребностью нести музыкальную культуру в массы, артиста, в совершенстве владеющего исполнительским мастерством.

Органическое сочетание широкого образования с целенаправленным обучением и воспитанием специалиста составляет основной базис и показатель общей культуры музыканта, проявляющийся в его конкретных профессиональных качествах: в культуре

чувств и зрелости музыкального мышления, в самостоятельности творческой деятельности, в постоянном совершенствовании и развитии своих способностей при разучивании новых сочинений и подборе репертуара, в способности критической оценки результатов своего труда.

Постижение системного научного подхода в приобретении названных профессиональных качеств личности музыканта-исполнителя является целью соответствующих разделов дальнейшего изложения.

В монографии Е.Гуренко «Исполнительское искусство: методологические проблемы» подчеркивается: «Далеко не последнее место в ряду характерных особенностей исполнительства занимает наличие творческого посредника между создателем художественных ценностей и воспринимающим субъектом (публикой)».

Непосредственным связующим звеном между композитором и слушателем является мастерство музыканта-исполнителя. Оно не ограничено технологией интонационно-осмысленного процесса-действия. Главная функция исполнителя - непосредственное эмоционально-психологическое воздействие на слушателя. Ведущая роль в эмоционально-психологическом общении между исполнителем и слушателем принадлежит эмоциональному тону исполнителя.

В статье «Композитор и действительность» Б. Асафьев пишет: «... эмоциональный тонус - то, что лежит в природе взаимопонимания и общения людей посредством звукопроизнесения и интонирования».

Мастерство исполнителя обязательно включает специфическую технику владения эмоциональным тонусом. Этот аспект мастерства требует отдельного рассмотрения в контексте диалектического единства параллельных процессов: реального звучания и динамики протекания эмоций.

Высшая степень исполнительского мастерства связана с эмоциональным произношением частностей как элементов целостного звучания пьесы. Поэтому одухотворенность процесса исполнения необходимо рассмотреть в двух значениях:

- во-первых, как тонус чувств самого исполнителя;
- во-вторых, как тонус реального звучания.

Исполнительский тонус, эмоциональный настрой, сопутствующий индивидуальной интерпретации музыкального произведения, включает чувства, определяемые ладотональным и темброво-динамическим содержанием сочинения, а также целую гамму субъективных переживаний, связанных с непосредственной конкретизацией звучания в экстремальных условиях эстрадного выступления.

Следует постоянно добиваться взаимоувязки эмоционального тонуса исполнителя с тонусом реального звучания музыки.

В приведенной ниже схеме психо-физического комплекса показано, что каждый из названных его аспектов имеет три параллельных уровня. Условно назовем их: «констатирующий», «содержательный» и «артистический», и три условных параметра глубины переживаний.

Исполнительский эмоциональный тонус воздействует на тонус слушателя. Но рассмотрение эмоционального тонуса восприятия не входило в нашу задачу, конкретного звучания, но и перспективно - в широком плане развития его личностно-эмоциональных качеств в целом.

Таким образом, ключ к развитию эмоциональности музыканта-исполнителя, а также к контролю протекания эмоций в процессе игры - в динамике микроструктурного смыслового интонирования.

Первоосновой художественного мастерства баяниста является процесс микроструктурного интонирования.

Исполнительский тонус создается при органическом единстве эмоционального и рационального факторов в музыкально-игровом процессе.

Этим определяется его роль эмоционального катализатора между композитором и слушателем.

Музыкальные интонации как носители эмоционального напряжения являются непосредственными возбудителями определенного тона чувств исполнителя. Тонус, в свою очередь, вызывает слушательское сочувствие, сопереживание. Именно на уровне переживаемого, эмоционального звукопроизношения исполнительское искусство становится посредником между композиторским замыслом и слушательским восприятием.

Что же касается тембровости и темброво-регистрового расцвечивания музыкальной ткани, то оно дополняет и углубляет красочность звуковой палитры, активизирует слуховое внимание, помогает воспринять музыкальный образ в разных ракурсах звуковой светотени.

Однако манипулирование тембровыми регистрами на баяне не должно заслонять интонационного смысла.

В воспитании молодого музыканта это имеет принципиальное значение: либо смена тембровых оттенков соответствует логике смыслового интонирования, дополняет характеристику тематического и сопутствующего звучащего материала, либо игра в тембры - самоцель, демонстрация эффекта красочного звучания, не связанного непосредственно с жизнью музыкального образа.

«Основание тембровости как интонационно-выразительного качества проходит ... самой яркой, прогрессивной областью музыкальной мысли, изыскивающей новые пути художественного познания действительности», - пишет Б. Асафьев.

Следует учитывать, что тембровые оттенки на баяне проявляются не только при использовании богатой палитры искусственных тембровых регистров, но и естественным путем - в процессе тонкого владения разнообразными выразительными средствами: громкостной динамикой, различной глубиной связности, выдержанностью длительностей, наполненностью фактуры, частотой метроритмических единиц и т. п. Все эти средства влияют на тембровость и тонус звучания баяна.

В обиходной педагогической и исполнительской практике баянисты пользуются преимущественно первым уровнем, то есть, по асафьевской терминологии, - «частой красочностью» тембров. Тембровая же экспрессия как «более тонкое» «интеллектуальное» средство часто не используется исполнительской практикой. Б. Асафьев определяет «тембровую нюансировку, тембровую экспрессию» как гибкий и психологически правдивый язык.

Задача исполнителя - максимально использовать оба уровня для достижения интонируемой тембровости баяна.

Сопоставление элементов мелодической структуры в различных тембровых регистрах придает ясность форме, ибо по-разному характеризует ее составные части.

Контроль меры динамических, артикуляционных и фактурных средств на уровне тембрового мышления, тембровая нюансировка - показатель высокой культуры, художественности владения звуком на баяне.

В пределах одного тембрового регистра на баяне скрыты значительные возможности для тембрового интонирования. Этому часто мешает форсирование громкости звучания. Исполнитель должен почувствовать разницу между искусственными тембровыми регистрами и «интонационно образным значением тембровости». Но ощутив эту разницу, он уже не может не мыслить интонирование иначе, как в сфере «тембродвижения» в непосредственной связи с нюансировкой мотивов, фраз и предложений. Таким образом, тембровая регистровка с применением искусственных тембровых регистров должна быть включена в общую систему тембрового мышления музыканта. Его непрерывная творческая инициатива в широком плане усиливает влияние тембра на исполнительский тонус.

Еще более очевидное влияние на исполнительский тонус оказывает музыкальный ритм.

Тонизирующее действие ритма ощущается:

– в нюансировке структурных построений, где ему принадлежит роль организации громкостной динамики (периодов покоя в начальных и завершающих стадиях мотивов и фраз, нарастаний и спадов соотношения опорных точек, сопряженности мотивов, фраз, предложений, периодов, разделов формы, вплоть до дыхания частей циклической формы, сопряженности вертикальных соотношений и т. п.).

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Должен ли исполнитель почувствовать разницу между искусственными тембровыми регистрами и «интонационно образным значением тембровости».
2. Что является показателем высокой культуры, художественного владения звуком на баяне.
3. Сопоставление элементов мелодической структуры в различных тембровых регистрах придает ли ясность форме, и ее составным частям.

Литература: [[23– С. 71-73](#); [22](#); [2](#)]

Лекция 9 . Сотворческий характер исполнительского искусства.

ПЛАН

1. Сотворчество – триединый аспект исполнительства.
2. Творческое воспитание исполнителя это развитие его интерпретаторского мышления.
3. Художественная мера как показатель жанрово-стилевой культуры исполнителя.

Специальная функция музыкального исполнительского искусства не может быть достаточно эффективной без адекватного отражения процесса композиторского творчества. Объединяющим фактором является музыкальный слух.

Центральное место исполнительства в сотворческом триединстве (создание-воспроизведение-восприятие) определяет и его специфику трехмерного слушания как композиторского, интерпретаторского, слушательского.

Асафьевский метод композиторского слушания адекватен методу сотворческого, исполнительского слышания: «Слушать надо как живую речь, не думая о музыкальной грамматике; когда мысль воспринимает словесную речь, понимание рождается не из грамматического анализа, а из оценки смысла интонации в каждый ее момент (слово, акцент, тонус речи и связь предыдущего с последующим) в группах-сопряжениях моментов и, наконец, в целом. Так, в музыке нельзя упускать ни одной детали и надо осознавать каждое сопряжение звуков как музыкально-смыслово-убедительное и закономерное ...»

Суть исполнительского сотворчества с композиторским есть прохождение по стопам композиторского мышления интонируемого пути от звука к звуку, от интервала к интервалу, от мотива к мотиву, от фразы к фразе и т. д. Перевоплощение в композитора состоит в том, что произнеся первый тон или интервал, исполнитель импровизирует дальнейшее развитие в русле написанного нотного текста, оценивая каждую новую интонацию, каждое сопряжение (как по горизонтали, так и по вертикали), каждое продвижение, новый темпоритм, артикуляцию и динамику и т. п., как проявление собственной мысли, обоснованное, а не случайное волеизъявление в интонировании. В процессе прочтения-произношения нотного текста исполнитель воспроизводит уже не «чужую», а «его» музыку, осмысленную, а потому и прочувствованную, как будто им сочиненную.

Такой метод воспитывает у исполнителя ощущение сиюминутности создания музыкального произведения, импровизационности, лежащих в основе эмоциональной непосредственности, живости воспроизведения композиторского замысла, подлинного

артистизма. А это - ступень к специфике самостоятельного, сугубо исполнительского художественного творчества.

В этой связи Е. Гуренко отмечает: «Вторичность исполнительского искусства не означает, что его художественные результаты обладают ценностью более низкого порядка, что они менее современны, нежели продукты в сфере «а» или «в-творчества». В каждой из этих областей искусства могут создаваться подлинные шедевры».

Находясь в фарватере начертанного композитором замысла, исполнитель идет поступью собственного эмоционального восприятия и индивидуального осмысления музыкальной логики, создавая возможность и слушателю осмыслить интонационную значимость звучащего материала. Исполнитель одновременно передает содержательность и оригинальность собственного индивидуального исполнения, что обобщенно сводится к динамике (понимаемой в широком смысле) использования инструментальных выразительных средств, трактуемых индивидуально, и интуитивно находя меру их художественной значимости и сопоставления в различных стилях и жанрах, при исполнении музыки различного характера и темпоритма. Именно на этой основе появляются различные исполнительские стили, индивидуальные творческие манеры и личности в музыкальном искусстве.

Б. Асафьев отмечает два «ответвления» исполнительской культуры:

« ... или она сотворческая композитору, или она механически репродуцирует... нотную запись», « ... основных разрядов исполнителей два: одни слушают и понимают музыку внутренним слухом, интонируя ее в себе до воспроизведения... другие изучают произведение глазами, анализируя его конструкцию, и слышат только тогда, когда она звучит в голосах или инструментах. Одни знают наперед, что услышат, другие всегда гадают».

Поэтому главной целью в творческом воспитании исполнителя является развитие его собственного интерпретаторского мышления. Нужно обучать не только выполнению заранее выученных нюансов, а и воссозданию образа сиюминутно, импровизационно, на сцене. «В подавляющем большинстве случаев исполнение есть непосредственный акт творчества, который совершается перед слушателями, зрителями сейчас, в данный момент». «... Публичное выступление артиста объединяет в себе и творческий процесс, и продукт этого процесса».

Как показывает практика, у большинства студентов новый скачок в развитии собственного музыкального мышления наступает обычно к 4 курсу консерватории при условии накопления эмоционально-интеллектуальных данных, и это является главным критерием в оценке роста художественного развития музыканта.

Признаком самостоятельности творческого мышления исполнителя является преодоление функционализма, выделяющего «точки» из мелоса, что «противоречит и полифонно-гармоническому голосоведению, и темброво-комплексной «гетерофонной» гармонии, ибо «функционализм» сковывает тембры своей рационалистической предопределенностью». Кроме того, функционализм в исполнении проявляется и в ряде других несоответствий: либо в опережении, либо в отставании громкостной динамики от логического процесса развития мелодической структуры; в преобладании резкости над глубиной, протяженностью акцентируемых опорных тонов; в недостаточной полноте выдерживания длительностей при нарастаниях звучности и в агогических расширениях и т. п.

Исполнительский слух должен тонко ощущать действие композиторских средств и приемов для нагнетания или уменьшения напряженности, а именно: звуковысотные, регистровые и тембровые изменения, увеличение или уменьшение количества голосов в полифонической ткани, насыщение или разрежение аккордовых комплексов, модификация гармонических красок, расширение или сужение диапазона, соотношение звучностей левой и правой клавиатур, учащение или рассредоточение ритморисунка, ускорение или замедление темпа и др.

Соответственно названным композиторским средствам в исполнительской технике на баяне первоочередное художественное значение имеют: степень реального выдерживания длительностей, та или иная краткость или подчеркнутость звуков, большая или меньшая

глубина связности в легато, а также горизонтальное соотношение громкостной динамики с логикой развертывания мелодической структуры.

Так, при кресчендо усиление динамики (или уплотнение выдержанности, связности) следует с некоторым опозданием от развития структуры, а при диминуэндо - с опережением последней; в акцентировании первостепенное внимание уделяется увеличению массы звука (выдерживанию длительностей), а не значимости громкостной стороны звучания.

В адекватности исполнительских и композиторских выразительных средств проявляется чувство художественной меры и жанрово-стилевой культуры исполнения.

Тем не менее, динамика (в широком своем значении) не ограничивается достижением какого-то условно нормативного соответствия композиторской записи. Динамика музыкального процесса-действия для исполнителя - это также и важнейшее средство проявления его артистических качеств и тоже - в реальном звучании, так как именно динамикой исполнитель подчеркивает живость, одухотворенность, контрастность настроений и состояний; и эмоциональную непосредственность, и логику музыкальной мысли, и устремленность развития.

То есть «безусловнорефлекторность», интуитивность личностных проявлений исполнителя мы видим именно в динамике исполнительского процесса, а это, естественно, приводит к известной алогичности исполнительских выразительных средств по отношению к формальной структуре сочинения. Степень такой алогичности диктуется стиливыми и жанровыми особенностями музыкального произведения, а также художественным замыслом композитора.

Тут неизбежно возникает противоречие между желаемым интонированием и реальным его воплощением. Это противоречие существует как в самом исполнении, так и между композиторским замыслом и его интерпретацией, которая, как и творчество, индивидуальна, субъективна. Отсюда происходит вариантность трактовки как целостной концепции произведения, так и частностей ее выражения в конкретной динамической нюансировке, артикуляции, агогике, тембрах, в исполнительском сопоставлении компонентов фактуры по их значимости, в способе изложения (инструментовка голосового материала на двух клавиатурах), в акцентуации и т. п.

Кроме того, в исполнительском искусстве действует сиюминутная обратная связь: качество достигнутого звучания оказывает (Термин М. Блиновой). влияние на коррекцию процесса исполнительского интонирования.

Замкнутый круг психо-моторных действий (эмоционально- слухо-моторная цель-реализация-контроль-эмоционально-слухо- моторная коррекция игрового процесса) свойственный только исполнительской деятельности и составляет его специфику.

Сказанным, однако, не исчерпываются рекомендации по использованию исполнительских выразительных средств. Иногда контраст большего эмоционального впечатления достигается противоположным приемом. Например, выделяя тон или аккорд путем субито пиано, мы заостряем слуховое внимание именно на новой гармонической краске, на оригинальности ладового движения. Громкость в подобных случаях неуместна.

Таким образом, можно говорить о диалектическом подходе к использованию выразительных инструментальных средств в раскрытии идейно-эмоционального содержания конкретного музыкального произведения.

Б. Асафьев подчеркивает высокое социально-общественное назначение исполнительского интонирования музыкального содержания: «Закономерность содержания музыкального интонационного словаря теснейшим образом связана с общественным сознанием эпохи».

Из этого следует, что не каждое интонационно прочувствованное исполнение, а только отражающее эмоционально-интеллектуальную атмосферу своего времени, находит отклик у слушателя, может претендовать на успех. Исполнение без художественного замысла, исполнительская деятельность без установки на решение актуальных проблем идейно-эстетического воспитания слушателей, программы без определенных идей не

создают музыканта-художника, представителя своего времени, какими в разные эпохи стали Н. Паганини, Ф. Лист, А. Рубинштейн, С. Рихтер.

Современный баянист обязан не просто хорошо играть, а сохранять и развивать традиции народности и реализма в искусстве, демонстрировать высокий профессиональный, академический уровень исполнительства, привлекая композиторов к созданию высокохудожественных произведений в своем жанре, пропагандировать оригинальные сочинения и лучшие образцы отечественной и зарубежной классической музыки.

Отечественное баянное исполнительство вписало не одну страницу в славную историю народно-инструментального профессионального искусства. Определились его типичные черты - демократизм и высокая интерпретаторская культура. Ведущие исполнители демонстрируют открытость чувств, задушевность, глубокое проникновение в интонационно-образный строй музыкальных произведений различных стилей и жанров, высокую культуру звука и мастерское владение всеми сторонами техники, артистизм.

Одним из типичных представителей баянной школы, унаследовавшей лучшие традиции из других областей музыкального искусства, является профессор В. А. Семенов.

В фрагментах из анализа его исполнительских работ остановимся на наиболее главных, характерных аспектах интонирования музыкального содержания на баяне, демонстрируемых артистом, чей исполнительский облик дополняется незаурядными композиторским и педагогическим дарованиями. Это позволяет представить слух В. Семенова как пример синтетического - интерпретаторского и творческого слышания, а его исполнительство - в качестве композиторского и исполнительского образца сотворчества.

В основу анализа индивидуального исполнительского творчества В. Семенова, кроме живых впечатлений, взяты грамзаписи ряда произведений. В них хорошо прослушивается нюансировка, дающая представление о первой, соавторской интерпретации Сонаты А. Кусякова (создававшейся в творческом содружестве с композитором); объемно показаны и возможности баяна в воспроизведении органного сочинения Г. Мухеля; слушатель знакомится с авторской трактовкой сочинений В. Семенова.

Какой элемент игры на баяне мы бы ни взяли, у В. Семенова он наполнен эмоционально-логической содержательностью: емкостью интерпретаторской концепции, умноженной на глубину чувств, выраженных ярко, артистично.

Ни один нюанс не звучит формально, вне эмоционального проникновения, вчувствования.

Вслушайтесь, например, в его произношение разнообразных по характеру мелодий!

Сквозной лиризм, объединяющий экспозицию, кульминацию и разрядку в «Севдане» из «Болгарской сюиты», вовлекает слушателя в исполнительскую концепцию. Убедительность восприя-

ваемого образа столь велика, что временное представление ассоциируется с иллюзией пространственного видения эмоционально-логической целостности изображенной картины глубокого переживания. В проведении мелодии нет ничего формального. Прочувствован каждый момент звучания. Продумана логика раскрытия мелодической структуры: взаимосвязь мотивов, фраз, предложений в единой динамической концепции развития, вплоть до целой формы.

Поучительным в исполнении мелодии является экономное использование выразительных средств: нежнейшее касание звука, теплота его дыхания, еле уловимые цезуры, люфтпаузы, дающие почувствовать присутствие тишины, покоя для попутно возникающих у слушателя размышлений и переживаний. Даже в синкопах артист не прибегает к внешнему громкостно-динамическому форсированному акцентированию, полагаясь на художественную меру лишь метрического эффекта и не нарушая певучего, протяжного звучания мелодии.

Зримое ощущение фантастических мозаик на морозном стекле передает звучанием баяна исполнитель в I части сюиты «Зимние зарисовки» А. Кусякова.

Обратите внимание на возникновение атаки звука и его тающее окончание, на трепетное его сохранение и постепенное угасание, на деликатное сопоставление идентичных картин - и перед вами уже не музыкант, а художник-живописец, мастерски оперирующий палитрой разнообразных, еле уловимых тембровых оттенков, навеянных каким-то единым, немного грустным и в то же время светлым, эмоциональным состоянием. Нарастание певучей нежности, утренней свежести чувств распространено и на последующие, не только медленные, но и быстрые части сюиты, - тоже преисполненные мелодизма в их воспроизведении.

Виртуозным пассажем в пьесах «Тройка», «Северный ветер», «Былина» отведена роль связок, обрамляющих, расцветивающих проведение мелодических линий или служащих ритмическим контрастом, оттеняющим главный образ сквозной певучести, созерцательно-грустно-светлого характера. Контрастная по темпо- ритму с предыдущими частями, финальная «Праздничная» также преисполнена сквозной кантилены.

Несколько иной оттенок исполнительского мелодизирования, выражающего реальное, человеческое чувство.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Должен ли современный исполнитель сохранять и развивать традиции народности и реализма в искусстве ?
2. Значение (по Асафьеву) интонирования музыкального содержания.
3. Определите суть и характер сотворческого исполнительства.

Литература: [7 – 89-92; 22; 23– 130-133]

Лекция 10 . Культура чувств.

ПЛАН

1. Основные черты личности музыканта как носителя общей культуры
2. Общественный характер музыкального искусства.
3. Цель эмоционального воспитания исполнителя это приобщенность его к общечеловеческим переживаниям.

Все основные черты личности музыканта, характеризующие его общую культуру, такие как бескорыстие в искусстве, гуманность, доброта, глубокая нравственность и этичность поведения в обществе, трудолюбие, диалектическое понимание законов исторического развития и искусства, художественно-эстетическое восприятие действительности, активное участие в творческом преобразовании мира, проявляются во всей его исполнительской деятельности как определенный уровень культуры чувств.

Ценность же индивидуальной субъективной деятельности исполнителя определяется общественным характером музыкального искусства.

Поэтому конечной целью эмоционального воспитания исполнителя нужно считать приобщенность его индивидуального чувствования к общечеловеческим переживаниям. Именно таким единством определяется высокий уровень культуры чувств человека.

Только способность проникнуться содержанием образного мира художника-творца позволяет интерпретатору подняться в своем искусстве до уровня общечеловеческих духовных ценностей и отразить их субъективно в конкретном исполнительском звуко-творчестве, сообщить записанному сочинению новую жизнь.

Но для этого он должен не только иметь высокую культуру, но и хорошо развитый механизм чувств: эмоциональную память, умение оперировать своими чувствами, переживаниями, настроениями, темпераментом, уметь эмоционально присваивать образный мир по ходу развертывания драматургии музыкального произведения.

Важнейшим условием в воспитании культуры чувств музыканта является глубокое изучение истории и культуры своего народа.

Это связано с тем, что высокие гуманистические идеи, лежащие в основе общечеловеческой культуры, присущие каждому народу, в то же время являются общечеловеческим достоянием. Они отражены в правдивой истории народа, его поэзии, литературе, живописи и в музыке.

Почувствовать душу народа, его чаяния, надежды, переживания в различные периоды истории невозможно без изучения всего богатства песенного наследия во всей полноте словесной содержательности.

Органическую связь песни с жизнью народа отразил Н. Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Выдь на Волгу!

Чей стон раздается

Над великою русской рекой?

Этот стон у нас песней зовется - То бурлаки идут бичевой.

Задача в курсе народного творчества состоит в неуклонном накоплении знаний фольклора через запоминание и исполнение возможно большего числа народных песен и танцев, сказаний и дум с полным поэтическим подтекстом; в изучении образцов инструментального фольклора - приемов импровизации, характерных ритмоинтонационных оборотов, подголосочной полифонии и т. д.

Народная песня - источник духовности музыкального искусства, т. к. она является дополнительным стимулом для углубленного изучения жизненного уклада, важных исторических событий, культурного наследия в каждую эпоху, преисполненной гуманистическими идеями истории борьбы народа за лучшее будущее.

Именно поэтому первоисточником подлинной культуры чувств общественного человека и, в частности, музыканта-исполнителя, является народная песня.

Таким образом, обогащение памяти знанием большого количества народных песен - один из наиболее верных путей воспитания чувств музыканта.

Унаследовав от родителей характер одаренности, ребенок уже в самом юном возрасте воспринимает и усваивает опозитизированный мир песен, сказок. В этот период закладываются те основы жизненного опыта, личностных качеств, на которых позже возникнут и разовьются так называемые безусловнорефлекторные эмоциональные реакции, волеизъявление, творческая интуиция музыканта.

Очень важно в формировании культуры чувств, какой материал получит ребенок в самый ранний период развития (языковой, поэтический, песенный, жизненный).

Родной язык, родная песня, поэзия, усвоенные в раннем детстве, составляют основу национальной оригинальности музыкального мышления и культуры чувств.

Расширение знаний песенного фольклора, истории культуры своего народа, а также приобретение знаний в области мировой культуры способствуют повышению и развитию общей культуры личности в целом и, в частности, культуры чувств исполнителя.

Следующим шагом в повышении культуры чувств, в развитии навыка владения своими эмоциями является высокохудожественное исполнение и слуховое постижение образцов музыкального творчества в его бесконечном многообразии - историческом, интернациональном, стилевом, жанровом, инструментальном, камерном, оркестровом, вокально-хоровом.

Такой путь воспитания культуры чувств представляется наиболее естественным.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Определите важность в формировании культуры чувств родного языка и родной песни.
2. Важность слухового постижения образцов музыкального творчества в его бесконечном многообразии.

3. Является ли народная песня - источником духовности музыкального искусства.

Литература: [23– С. 241-242; 22; 44–С.66-69]

Лекция 11 . Единство эмоционального и рационального факторов

ПЛАН

1. Субъективный характер протекания эмоций в условиях эстрадной обстановки
2. Ситуационные эмоции-реакции радости, тоски, страха,
3. Эмоции, чувства как продукт созидательной деятельности, их связь с интеллектом.

Единство эмоционального и рационального факторов. Общеизвестна эмоциональная природа музыки. Однако субъективный характер протекания эмоций в условиях эстрадной обстановки порождает всегда актуальную проблему соотношения эмоционального и рационального факторов в исполнительском процессе.

От индивидуального решения данной проблемы часто зависит судьба конечного результата подготовки музыканта-исполнителя.

Науке известны так называемые ситуационные эмоции-реакции радости, тоски, страха, социально-исторический опыт отношений - одну из глав-восторга. Они образуются на биологическом уровне и присущи как животным, так и человеку.

Второй вид - эмоции, которые возникли на базе первых, но в результате исторического, жизненного, социального опыта. Эти эмоции, чувства отличаются значительным качественным разнообразием. Будучи продуктом созидательной деятельности, они в большей степени, чем первые, связаны с интеллектом.

С. Раппопорт приходит к выводу, что «высшие человеческие эмоции обладают огромными и чрезвычайно важными гносеологическими возможностями: они отражают, обобщают, концентрируют.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Возможно ли единство эмоционального и рационального факторов в исполнительстве.
2. Назовите ситуационные эмоции-реакции.
3. Какие эмоции мы связываем с интеллектом.

Литература: [23 – С. 242-243; 52– С.70-72; 7– С. 80-83]

Лекция 12 . Основные предпосылки формирования творческой самостоятельности.

ПЛАН

1. Воспитания самостоятельной творческой личности основное задание методики
2. Первоначальное увлечение исполнительством должно перерасти в постоянный интерес к своей специальности.
3. Воспитание творческой самостоятельности музыканта - проблема психологическая, которая не решается в рамках узко ремесленной постановки.

Педагогическая наука выдвигает общие для всех профессий требования к методике воспитания самостоятельной творческой личности.

Главные из них - научное предвидение, самовоспитание, индивидуальный подход, возбуждение интереса к избранной специальности, трудолюбие, всестороннее развитие творческих способностей.

Видный педагог В. А. Сухомлинский пишет: «Без научного предвидения, без умения закладывать в человеке сегодня те зерна, которые взойдут через десятилетия, воспитание превратилось бы в примитивный присмотр, воспитатель - в неграмотную няньку, педагогика - в знахарство». Это высказывание актуально всегда, а особенно сейчас, в век интенсивной и возрастающей идеологической борьбы.

Одним из важнейших факторов воспитания является элемент самостоятельности.

«Воспитание подростка - как детей, так и взрослых - совершается тогда, когда есть самовоспитание. А самовоспитание - это человеческое достоинство в действии, это могучий поток, который движет колесо человеческого достоинства».

Интерес к избранной специальности тесно связан с индивидуальностью ученика и особенностями его одаренности. Наибольший интерес вызывает то, что близко и понятно. Поэтому необходимо, во-первых, развивать сильные стороны, во-вторых, вооружить его глубокими и разносторонними знаниями, что приведет к расширению круга интересов.

Первоначальное увлечение исполнением должно перерасти в постоянный интерес к своей специальности, выработанный в результате упорного труда при глубоком проникновении в существо музыкального содержания и постижении закономерностей приобретения большого круга навыков и приемов. Труд в избранном виде деятельности должен стать внутренней потребностью музыканта, «нравственным качеством личности».

Обучение музыкальному искусству должно пронизываться стремлением к самостоятельному творчеству учащегося. Каждый урок необходимо строить таким образом, чтобы ученик мог самостоятельно ставить перед собой и решать новые задачи.

На разных этапах обучения сложность таких задач будет различна. Если на первых порах ученику поручается самостоятельно решать и ставить простые задания (расставить аппликатуру по принципу, объясненному педагогом, закончить редактирование штрихов на отдельном отрывке музыкального произведения, уточнить педализацию баса и т. п.), то по мере роста, развития музыкального мышления становится возможным давать ему все более сложные в художественном отношении задачи (сделать анализ средств музыкальной выразительности какого-либо произведения или его части, определить штрихи, соответствующие содержанию мелодии, самостоятельно доучить музыкальное произведение, подготовиться к академконцерту, к экзамену и другие).

Воспитание творческой самостоятельности музыканта - проблема психологическая, которая не может быть решена в рамках узко ремесленной постановки.

В триаде музыкального искусства (создание-воспроизведение- восприятие) исполнительство в наши дни отпочковалось в отдельную область. Часто баяниста интересует преимущественно исполнительская специфика его деятельности. С процессом восприятия он связан частично, как интерпретатор, оценивающий результаты своего труда. Впрочем, при определенных условиях (например, применение метода звукозаписи или игра в условиях, близких к эстрадным) эта связь может быть гораздо прочнее и результативнее. Что же касается сочинения или хотя бы изучения отдельных приемов композиторской техники, то эта область исполнителю часто остается неведомой.

Применение же элементов творчества делает более доступным музыкальный язык, музыкальные выразительные средства, понятнее становится замысел автора. Как было показано во II главе, баянист, знакомый с композиторской техникой, лучше разбирается в строении музыкальных произведений, самостоятельно находит верное истолкование фактурным и другим выразительным средствам. Технические приемы игры, возникающие на основе ясно осознанных музыкальных задач, обретают максимальную целесообразность. При таких условиях ускоряется формирование свободы двигательного комплекса. В книге «Путь к музицированию» Л. Баренбойм пишет: «Собственное, детское творчество, пусть самое скромное, собственная детская мысль, пусть самая наивная - вот что создает атмосферу радости, формирует личность, воспитывает человечность, стимулирует развитие созидательных способностей».

Элементы творчества важны в детском возрасте и на высших ступенях в развитии музыканта, ибо «композиция будит в исполнителе особые творческие силы».

В музыкальных вузах страны уже накоплен значительный опыт привлечения студентов-баянистов к композиторскому творчеству. Широко известны имена композиторов, начинавших свой путь в музыкальное искусство через баян: А. Штогаренко, А. Холминова, В. Золотарева, А. Репникова, Е. Станковича и др.

Музыканты, владеющие навыками композиторской техники, как правило, отличаются и ярким проявлением творческой индивидуальности в исполнительстве (И. Паницкий, В. Семенов, В. Зубицкий).

Воспитание интереса к музыкально-исполнительской деятельности связано с умением педагога «разжечь огонек эмоциональности».

Преподавание не должно быть формальным, сухим. Слова В. А. Сухомлинского «Если хотите, чтобы ваши слова всегда доходили до ума подростка, разжигайте огонек эмоциональной оценки окружающего мира» особенно ценны для педагога-музыканта.

Музыкальный язык - это язык эмоций. Но поскольку мы говорим о языке эмоций, то важно подчеркнуть, что речь идет о системе их организации в процессе игры.

Музыкальное произведение представляет собой богатейший материал, во-первых, для интеллектуально-эмоциональной оценки его содержания (поскольку в музыке нет выразительных средств, которые не являлись бы носителями эмоций); во-вторых, для возникновения в сознании музыканта-исполнителя ассоциативных эмоционально-смысловых связей с миром, лежащим за пределами музыки.

Одним из общеизвестных методов возбуждения эмоциональной оценки выразительных средств является сопоставление музыкального материала, заключенного в изучаемых произведениях.

На него указывал Б. Асафьев. «Сильные и слабые доли такта, резкие или мягкие чередования тональностей и ладов, изменения и сопоставления различных тембров и темпов, регистров и т. п. - вот обширная область контрастов ритмических, динамических, красочных, светотени, характера движения и форм его, контрастов, обуславливающих множество разнообразнейших звучащих комбинаций. Дальнейшие виды контрастов - вертикальное и горизонтальное «письмо», гомофония и полифония, мелодическая и гармоническая фигурация, декоративное убранство (орнамент), унисон и многоголосие, тема и окружающий ее фон - все это средства для разнородных сопоставлений».

Задача состоит в том, чтобы ученик не только заметил, но обязательно и пережил каждый новый эмоциональный нюанс.

Без эмоциональной оценки средств музыкальной выразительности и их материального воплощения в реальном звучании невозможно воспитать музыканта, глубоко и разносторонне чувствующего, для которого исполняемое произведение - открытая книга человеческих чувств.

В эмоциональном воспитании необходимо учитывать по крайней мере три момента:

1) отличие ситуационных эмоций от так называемых художественных. Исполнитель может переживать двояко: с одной стороны, как артист, выполняющий свою задачу на сцене (ситуационные эмоции), а, с другой, он переживает те образы, характеры, которые воспроизводит в своем исполнении (художественные эмоции);

2) индивидуальный характер эмоций. Исполнители не одинаково реагируют на ситуационные и художественные впечатления. Следовательно, эмоциональность по-разному сказывается на их технике. Эмоционально одаренному музыканту часто труднее дается мышечный контроль. Под влиянием ситуационного момента он может преувеличивать движения, физические усилия, перенапрягать слух. Встречается и противоположный тип одаренности - с преобладанием рассудочного подхода к игре. Такой исполнитель успешнее развивается в узко техническом плане и слабее проявляет свою экспрессивность;

3) постепенность созревания чувств. Эмоционально окрашенная интерпретация создается путем последовательного, все более

Исполнителю следует развивать способность отбирать и фиксировать те движения и ощущения, которые обеспечивают оптимальный успех в трудных видах техники. Так, отдельные баянисты обладают четким легато в беглости или отличаются техникой так называемых двойных нот. Одной из причин здесь, безусловно, является способность фиксировать, отбирать и закреплять из множества движений наиболее рациональные по величине, силе и характеру. Рациональные движения гарантируют надежность технической базы.

Однако для успешного выступления перед слушателями этого недостаточно. Исполнитель должен обладать не только техническим мастерством. Ему не в меньшей мере необходимо приобрести психотехнику, то есть научиться:

- а) внутренне представлять, предвосхищать свое исполнение;
- б) сопоставлять воображаемое и реальное звучание и соответственно вовремя реагировать на удачу и промахи;
- в) контролировать эмоции, направляя их в русло образного содержания музыкального произведения.

Такой самоконтроль опирается на специфическую в музыкально-исполнительском процессе способность - умение слушать себя в процессе исполнения на. В связи с проблемой воспитания творческой самостоятельности музыканта-исполнителя возникают и требования к учебному репертуару.

Главными из них нужно считать: художественную доброкачественность, соответствие методическим требованиям, предъявляемым к развитию творческой индивидуальности данного исполнителя, доступность не только техническую, но и с точки зрения содержания, достаточную трудность, прежде всего, интеллектуально-художественную, обеспечивающую рост музыкальности и профессионализма музыканта.

Из сказанного можно сделать вывод: воспитание творческой самостоятельности исполнителя есть процесс постепенного, планомерного становления личности музыканта, постепенного и планомерного развития его общей культуры и способностей - интеллектуальных, эмоциональных, музыкальных, а также постоянного совершенствования исполнительского мастерства.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Является ли воспитание творческой самостоятельности исполнителя процессом планомерного становления личности музыканта.
2. Важность подбора репертуара в росте профессионализма музыканта.
3. Необходимо ли контролировать эмоции, направляя их в русло образного содержания музыкального произведения.

Литература: [23 – С. 252-260; 52– С. 129-130 ; 7– С. 85-87]

Лекция 13. Домашняя работа как фактор самовоспитания

ПЛАН

1. Процесс разучивания каждого нового произведения это воссоздание в сжатом виде становления и формирования навыков и умений.
2. Вариантный метод разучивания музыкального произведения
3. Этапы выучивания новой пьесы: ознакомление, работа над овладением деталями техники, эстрадное исполнение.

Выучивание новой пьесы принято условно делить на три этапа: первый - ознакомление, второй - работа над овладением деталями техники, третий - эстрадное исполнение. Правомочность такого распределения определяется точно очерченным кругом частных подцелей. Условность же названных этапов работы состоит в том, что, независимо

от уровня владения пьесой, методы могут, а часто и должны меняться местами. Самыми трудоемкими являются II и III этапы. Процесс разучивания каждого нового произведения представляет собой в некотором роде воссоздание в сжатом виде пути становления и формирования навыков и умений, пройденного исполнителем за весь период обучения. Это значит, что все элементы, входящие в широкое понятие «техника» - совершенствование мышечной пульсации (актив- пассив), экономия движений и усилий, разнообразные приемы работы рук на клавиатуре и их координация, штриховые приемы, нюансировка, психотехника, - должны быть повторно усвоены и закреплены на новом музыкальном материале.

В новых музыкальных произведениях все ранее усвоенные элементы техники, а также вновь приобретенные навыки и умения представляются в совершенно новых, своеобразных соотношениях, взаимовлияниях и взаимодействиях. Образуется новый синтез исполнительских средств. Разучивая произведения по принципу: «От простого - к сложному», необходимо увязывать уже приобретенные навыки и умения с новым оригинальным идейно-образным содержанием, ибо «соответственно особой природе музыкального искусства каждый ее отдельный образец выступает как вариантное множество».

Таким образом, овладение техникой и доведение ее до высшего уровня художественного мастерства невозможны без постоянного усовершенствования ее отдельных элементов. К этому обязывают и общая потребность творческого роста исполнителя, и совершенно новые, неповторимые условия функционирования уже приобретенных навыков, и возникновение новых трудностей и задач.

Из сказанного можно сделать два вывода:

а) в процессе воспитания исполнителя глубочайшее значение имеет постоянное обновление репертуара как фактора непрерывного роста художественного мастерства;

б) подробное, глубокое, всестороннее и прочное овладение новым репертуаром, обеспечивающее непрерывное совершенствование мастерства и творческий рост баяниста, может быть достигнуто методом вариантного подхода к овладению комплексом трудностей.

Вариантность здесь означает периодическое произвольное перераспределение внимания исполнителя из одного элемента техники на другой, одновременно на разные или на целостное звучание.

Такой подход не нарушает целостности и многогранности художественного музыкального образа, но путем усовершенствования отдельных его сторон и их сочетаний целенаправленно и быстро приводит к овладению техникой исполнения музыкального произведения. Исходя из этого, очень важное значение имеет первый, ознакомительный период. В процессе работы над произведением первоначальная установка на характер музыки, ее темпоритм, драматургию уточняется. По мере совершенствования деталей исполнения художественный образ постепенно обретает все более ясно очерченные контуры. Тем не менее, важность ознакомления с музыкой нового сочинения, с подробностями техники его воплощения не вызывает сомнения. Прослушав в записи или в живом исполнении, почитав с листа в медленном и проиграв хотя бы фрагменты музыкального произведения в нужном темпе и характере, следует мысленно, в воображении постараться ярко представить целостное его звучание таким, каким оно должно стать уже в завершающий период работы.

Исходя из предполагаемого звучания, в нотный текст вносятся обозначения общего плана драматургии, а также аппликатуры, штрихов, подробных динамических, артикуляционных и агогических нюансов как основного тематического, так и связующего и разработочного материала.

Второй этап работы над произведением можно назвать основным в становлении прочного фундамента художественной техники баяниста. Все элементы техники и способы игры здесь могут быть использованы как варианты различно направленного внимания. Путем поочередного выделения на первый план то одного, то другого из них исполнитель шлифует детали многогранного художественного образа.

Этот период наиболее трудоемкий. Здесь вариантный метод получает наиболее полное применение.

Каждое высокохудожественное музыкальное произведение неповторимо по образному строю и технике исполнения. Поэтому не может быть универсального метода, одинаково эффективного в разучивании различных пьес. Ценность вариантного подхода заключается в оптимальном охвате основных компонентов техники в конкретном произведении. Следовательно, в разных пьесах круг и взаимодействие элементов техники, на которых активизируется внимание, различны при сохранении вариантности как принципа.

Самое важное и, пожалуй, наиболее трудное в начальный период выучивания произведений - безостановочная игра в медленном темпе. Она невозможна без непрерывности логического мышления на основе глубокого знания материала.

Главным психологическим фактором здесь является способность исполнителя к длительной сосредоточенности внимания. Предложенные нами варианты проработки пьесы призваны постоянно возобновлять, активизировать внимание музыканта.

Приведенная ниже зарисовка процесса разучивания вариантным методом адресуется к фуге из 6-й клавирной партиты ми минор И. С. Баха.

Вариант первый. Делай большие цезуры между малыми частями мелодической структуры (например, после каждой четверти), позволяющие максимально сосредоточиться на следующем.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Какие возникают сложности в процессе разучивания каждого нового произведения.
2. Приведите пример вариантного метода разучивания музыкального произведения
3. В чем особенности и различия каждого этапа выучивания новой пьесы.

Литература: [[23 – С.261-263](#); [52– С. 124-126](#); [7– С. 90-92](#)]

Лекция 14 . Вариантный метод разучивания музыкального произведения

ПЛАН

1. Вариантные методы разучивания музыкального произведения
2. Процесс разучивания это становление и формирование навыков и умений исполнителя.
3. Обновление репертуара важный фактор непрерывного роста художественного мастерства музыканта.

Вариантный метод разучивания музыкального произведения. Общеизвестно принятое в музыкальной педагогике положение о том, что лучший метод тот, который прямо ведет к цели. Однако на практике провозглашение этой истины нередко уводит от подробностей сложной, многогранной задачи по основательному, глубокому и всестороннему овладению музыкальным произведением, требующей не только прямых, но и косвенных путей. Таким образом, овладение техникой и доведение ее до высшего уровня художественного мастерства невозможны без постоянного усовершенствования ее отдельных элементов. К этому обязывают и общая потребность творческого роста исполнителя, и совершенно новые, неповторимые условия функционирования уже приобретенных навыков, и возникновение новых трудностей и задач. Из сказанного можно сделать два вывода:

- 1) в процессе воспитания исполнителя глубочайшее значение имеет постоянное обновление репертуара как фактора непрерывного роста художественного мастерства;
- 2) подробное, глубокое, всестороннее и прочное овладение новым репертуаром, обеспечивающее непрерывное совершенствование мастерства и творческий рост баяниста, может быть достигнуто методом вариантного подхода к овладению комплексом трудностей. Вариантность здесь означает периодическое произвольное перераспределение внимания

исполнителя из одного элемента техники на другой, одновременно на разные или на целостное звучание.

Такой подход не нарушает целостности и многогранности художественного музыкального образа, но путем усовершенствования отдельных его сторон и их сочетаний целенаправленно и быстро приводит к овладению техникой исполнения музыкального произведения.

Исходя из этого, очень важное значение имеет первый, ознакомительный период.

В процессе работы над произведением первоначальная установка на характер музыки, ее темпоритм, драматургию уточняется. По мере совершенствования деталей исполнения художественный образ постепенно обретает все более ясно очерченные контуры. Тем не менее, важность ознакомления с музыкой нового сочинения, с подробностями техники его воплощения не вызывает сомнения.

Прослушав в записи или в живом исполнении, почтаив с листа в медленном и проиграв хотя бы фрагменты музыкального произведения в нужном темпе и характере, следует мысленно, в воображении постараться ярко представить целостное его звучание таким, каким оно должно стать уже в завершающий период работы.

Исходя из предполагаемого звучания, в нотный текст вносятся обозначения общего плана драматургии, а также аппликатуры, штрихов, подробных динамических, артикуляционных и агогических нюансов как основного тематического, так и связующего и разработочного материала.

Второй этап работы над произведением можно назвать основным в становлении прочного фундамента художественной техники баяниста.

Все элементы техники и способы игры здесь могут быть использованы как варианты различно направленного внимания. Путем поочередного выделения на первый план то одного, то другого из них исполнитель шлифует детали многогранного художественного образа.

Этот период наиболее трудоемкий. Здесь вариантный метод получает наиболее полное применение.

Каждое высокохудожественное музыкальное произведение неповторимо по образному строю и технике исполнения. Поэтому не может быть универсального метода, одинаково эффективного в разучивании различных пьес. Ценность вариантного подхода заключается в оптимальном охвате основных компонентов техники в конкретном произведении. Следовательно, в разных пьесах круг и взаимодействие элементов техники, на которых активизируется внимание, различны при сохранении вариантности как принципа.

Самое важное и, пожалуй, наиболее трудное в начальный период выучивания произведений - безостановочная игра в медленном темпе. Она невозможна без непрерывности логического мышления на основе глубокого знания материала.

Главным психологическим фактором здесь является способность исполнителя к длительной сосредоточенности внимания. Предложенные нами варианты проработки пьесы призваны постоянно возобновлять, активизировать внимание музыканта.

Приведенная ниже зарисовка процесса разучивания вариантным методом адресуется к фуге из 6-й клавирной партиты ми минор И. С. Баха.

Вариант первый. Делай большие цезуры между малыми частями мелодической структуры (например, после каждой четверти), позволяющие максимально сосредоточиться на следующем мотиве, мысленно охватив предстоящее звучание в полном комплексе (аппликатурном и интонационно-выразительном), в динамике целого исполнения фуги. Цезура должна быть настолько продолжительной, чтобы представление оставило в памяти по возможности более яркий след. Так последовательно, мотив за мотивом, фраза за фразой, прорабатывается партия правой, за ней левой руки, потом вместе. Чем сложнее фактура, тем затруднительнее становится представление аппликатурных подробностей. Тем не менее, нужно стремиться к максимально яркому мысленному проигрыванию малых фрагментов целого. При дальнейших повторениях потребность в частых цезурах отпадает, так как про-

чувствованные и осознанные мелкие ячейки структуры формы имеют тенденцию к объединению в процессе единого динамического развития. Представление по проторенной дорожке не нуждается в дополнительной усилении воли. В дальнейшем, учитывая появившуюся возможность мысленного охвата большего отрывка, учебные цезуры делаются реже и, наконец, снимаются.

Нетрудно понять эффективность данного варианта, который способствует:

- комплексному охвату всех элементов техники в контексте драматургического развития;
- выработке навыка длительной сосредоточенности внимания и творческого воображения на протяжении всего периода работы над произведением;
- запоминанию быстро, прочно и надолго.

Вариант второй. Игра партии правой руки легато в медленном, подчеркнута точном темпе. Кисть в состоянии готовности к действию, собрана и свободна. Пальцы легкие, расположены близко к клавишам.

Максимально быстрым толчком пальца в клавишу отсекается звучание предыдущего тона. В тот же момент следующий палец занимает исходную позицию над следующей клавишей. Внимание исполнителя сосредоточено на двух факторах: во-первых, на мышечном чувстве (чередование максимально быстрых импульсов в моменты атаки каждого звука с периодами полного покоя), во-вторых, на управлении динамикой.

Работая этим способом, нужно эмоционально настроиться на ладово-интонационную сторону звучания; контролировать характер штриховой линии (заданная степень легатности должна быть безукоризненно выдержана до конца или преобразовываться в зависимости от модификации ладово-интонационного развития мелодической линии) и правильности темпоритма длительностей малого масштаба (шестнадцатых), направляющего движения. Следует предостеречь ученика, что без эмоциональной настройки на кантиленность звучания длительная игра, а тем более повторные проигрывания превращают движение в механическое, и работа становится мало продуктивной.

Методом ритмически точной игры можно работать сначала на небольших отрывках фуги, повторяя их по несколько раз, а затем переходить к исполнению всей партии правой, партии левой руки и, наконец, играть так двумя руками всю пьесу.

Данный вариант способствует воспитанию технического совершенства игры и длительной сосредоточенности внимания.

Вариант третий. Координация вертикальных соединений на двух клавиатурах. Так называемый гомофонный метод укрепления осязательно-двигательных ощущений. (В противоположность гомофонному, полифонический метод состоит в развитии способности слышать, запоминать и соединять горизонтальные линии. Невозможно отдать предпочтение какому-нибудь из этих методов. Только овладение обоими приносит максимальные результаты.) Двух-, трехкратным повторением мягких, глубоких толчков на опорных метрических точках (начало каждой четверти, каждого полутакта, наконец, только первых долей) в предусмотренном динамическом режиме фиксируется скоординированность движений рук на обеих клавиатурах одновременно. Здесь желательно трехкратное прохождение пьесы - соответственно названным метрическим долям.

Количество повторений мелких ячеек структуры формы не должно превышать 3-х, 4-х раз (см. раздел «Проработка особо трудных пассажей»). Многократное бесцельное повторение приводит к механичности движений.

Координация вертикальных соединений, тщательно проведенная на всем протяжении пьесы, укрепляет чувство клавиатуры, чувство инструмента, сообщает звучанию метроритмическую размеренность, упругость, повышает уверенность исполнителя в любой момент развертывания музыкально-игрового процесса: формируются представления и ощущения в узком смысле слова, когда «подразумеваются собственно акты представления тех объектов, которые даны нашим органам чувств».

Вариант четвертый. Игра на двух клавиатурах в медленном темпе. Координируются все элементы техники. Отрабатываются все стороны исполнения за исключением скорости движения. Устойчивость темпа, метроритмическая пульсация, штрихи, динамика, эмоциональная увлеченность - все контролируется в одновременности рационально распределенным вниманием. С целью выработки автоматизма в повторных проигрываниях внимание поочередно активизируется на разных клавиатурах, потом на двух одновременно. При этом не теряется общий динамический план и эмоциональный тонус. Распределенности внимания способствует контраст мышечных ощущений в руках. Например: на правой клавиатуре - весовая игра; на левой - легкое касание клавишей; затем наоборот: на левой - весовая игра, на правой - легкое ударное касание; вместе весовая игра; вместе легкое; наконец, - целесообразное касание.

В этом варианте исполнитель рассматривает весь комплекс частных технических задач как бы в увеличенном виде. Это создает уверенность в реальном владении всеми элементами техники.

Вариант пятый. Перенесение внимания с нот на клавиатуру. Это трудный психологический момент. Часто полагаются на автоматизм. Нередко, особенно в гомофонной музыке, он помогает. Но в произведениях полифонического склада, без логического анализа и запоминания, полагаться на автоматизм движения рискованно. Анализ мелодических структур и гармонии на обеих клавиатурах нужно провести в непосредственной связи и с представлением аппликатурного воплощения.

Известно, на этом этапе овладения пьесой перед исполнителем возникает психологический барьер: «По нотам играю, на слух знаю, а на память без нот сыграть не могу!». Здесь можно использовать подглядывание в ноты, которое помогает сохранить непрерывность представлений в тех местах, где еще встречаются разрывы памяти или двигательная неуверенность. Другим способом активизации запоминания может служить нахождение нужных созвучий и последовательностей на слух. Исполнитель находит непосредственную связь движения, места положения пальцев на клавиатуре со слуховой моделью, минуя нотный текст, то есть прямо решает задачу игры наизусть.

Данный вариант, стимулируя аналитическое мышление, ускоряет процесс выучивания музыкального произведения на память, повышает эффективность самоконтроля исполнителя в условиях выступления на эстраде.

Вариант шестой. Игра все медленнее. По мере снижения скорости темпа обостряется мышечная пульсация (актив-пассив). Одновременно все яснее осознается скоординированность игровых движений. Путем прогрессирующей сосредоточенности внимания в исполнительском процессе усиливается фактор мышления.

Наблюдения за самостоятельной работой студентов над музыкальным произведением показывают, что они часто увлекаются преимущественно прибавлением темпов. Не учитывается величайшее значение торможения, усиливающего контроль игрового процесса. При многократном, постоянно ускоряющемся проигрывании наблюдается усугубление механичности игры. Отставание осознанности от движения приводит к забалтыванию и срывам.

Таким образом, задача шестого варианта - вывести логическое мышление на первый план, обострить мышечно-слуховой контроль, улучшить процесс формирования автоматизма.

Вариант седьмой. Обработка всех начал гомофонно-эмоциональным способом. В каждую ноту вкладывается максимум чувства, на которое способен исполнитель. Должно быть столько повторений, сколько понадобится, чтобы достичь эмоциональноволевого пика в единстве с мышечным ощущением и ярким упрежденным представлением клавиатуры, характера движений в их скоординированном комплексе. Этот метод требует напряжения и усилия воли.

Поочередная проработка всех начал путем их многократного повторения не ведет к клочковатости и не противоречит целостности исполнения, если каждое место

воспроизводится и в чувствах, и в движениях как органическая часть целостной интерпретации, установка на которую была сделана ранее - в период ознакомления с пьесой. Целостности исполнения способствует также упомянутое выше свойство памяти устанавливать логические связи и порядок между осознанными и прочувствованными отдельными, казалось бы, изолированными информациями, со временем. «Переход от ощущений к представлению действительно есть качественный переход к новому, обобщенному знанию».

Высшая по яркости точка эмоционально-логического и двигательного процессов является решающим моментом в запоминание.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Какие возникают сложности в работе над методом ритмически точной игры.
2. Приведите пример варианта, позволяющего путем прогрессирующей сосредоточенности внимания в исполнительском процессе усиливать фактор мышления.
3. Приведите пример варианта, позволяющего достичь эмоционально-волевого пика в единстве с мышечным ощущением.

Литература: [[23 – С.242,262, 266](#); [52– С. 124-127](#); [7– С. 92-93](#)]

Лекция 15 . Уровень сложности репертуара как фактор художественного роста исполнителя.

ПЛАН

1. Важность оригинальной нотной литературы для народных инструментов в воспитании исполнителя.
2. Значение международных и республиканских фестивалей и конкурсов для обмена научно-методической информацией, и репертуаром.
3. Классическое наследие и современная музыка как средство формирования художественного интеллекта и культуры молодых музыкантов.

Большая часть исполняемого репертуара создана во второй половине XX века. Он включает: народную песню, оригинальные произведения, образцы музыкальной классики - отечественной, зарубежной. В золотой фонд оригинальной нотной литературы для народных инструментов вошли произведения Ф. Рубцова, Н. Чайкина, К. Мяскова, А. Репникова, Ф. Шишакова, В. Золотарева, А. Кусякова, В. Подгорного, В. Власова, В. Зубицкого и других.

И все же, острота репертуарной проблемы не уменьшается. Мало того, наблюдается парадоксальное явление: репертуара много, а «играть нечего», вернее, трудно на чем-то конкретно остановиться. Главная причина неопределенности состоит в поверхностном, не научном подходе к выбору репертуара.

В назначении индивидуального рабочего плана студенту преподаватель выполняет ведущую роль. Он изучает индивидуальные особенности дарования ученика на данном этапе его профессионального развития, художественной зрелости, владения техникой, культуры проявления чувств. Отмечает также недостатки и делает установку на закрепление достигнутого. Новый индивидуальный план должен стать более высокой ступенью в развитии художественного мастерства баяниста.

Одна из причин затруднений в выборе репертуара состоит в том, что за последние годы в баянном исполнительстве произошел заметный скачок повышения культуры и, как следствие, увеличился спрос на шедевры композиторского творчества в этом жанре.

Скачок явился закономерным результатом возрастания уровня научно-методического потенциала в музыкальном образовании.

Наблюдается активизация обмена научно-методической информацией, исполнительскими достижениями, репертуаром. Большое значение имеют международные и республиканские фестивали, конкурсы, мастер-классы, семинары повышения квалификации преподавателей.

Критерий отбора репертуара особенно повысился в связи с ежегодными конкурсами и отборами к международным конкурсам.

Все это способствует повышению интереса к зрелым в художественном отношении оригинальным произведениям, а также предъявляет ряд других требований к репертуару.

Так, с одной стороны, наблюдается тенденция переоценки отношения к исполнению на баяне переложений фортепианных, оркестровых и скрипичных произведений.

В результате в программах баянистов заметно уменьшился удельный вес произведений композиторов-романтиков, что, безусловно, сужает сферу чувствований исполнителя, и поэтому не может не отразиться отрицательно на эмоциональном воспитании молодых музыкантов.

С другой стороны, не выдерживают испытания временем многие оригинальные сочинения, специально созданные для баяна. То, что недавно было репертуарным, сегодня уже считается устаревшим.

Тенденция играть непременно новое порой настолько сильна, что оказались забытыми многие произведения из золотого фонда баянной классики, на которых были воспитаны поколения замечательных исполнителей, прославивших русский, украинский баян далеко за пределами Родины. Это относится и к обработкам народной песни (например, И. Паницкого), и к оригинальным произведениям Ф. Рубцова, Н. Чайкина, К. Мяскова и др.

В то же время стремление играть непременно новое иногда сочетается с игнорированием действительно нового, интересного, но не модного, как, например, отдельные произведения Э. Захарова, К. Волкова, В. Подвалы, Н. Сильванского, Ю. Ищенко, Г. Ляшенко, которые исполняются очень редко, хотя написаны профессионально.

В отношении к классическому наследию наблюдается прямолинейность отрицания: «Пора отказаться от классики ...», «Баян должен иметь свой репертуар ...», «Каждый инструмент представлен в истории музыки своим, оригинальным репертуаром ...» и т. д.

Понятно, что от подобных высказываний больше вреда, чем пользы. Классики отечественной и зарубежной музыки не могли писать для баяна, потому что художественно-выразительные возможности этого инструмента им были не известны. Но главное состоит в том, что выдающиеся образцы музыкальной литературы являются для музыкантов любой специальности непреходящей ценностью. Тем более, шедевры музыкальной классики не могут быть обойдены в учебном процессе, в период воспитания музыканта-художника, глубоко и разносторонне мыслящего и чувствующего, для которого музыка - открытая книга человеческой души во всем богатстве и многообразии ее эмоциональных проявлений. Поэтому лучшие образцы классического наследия и современной музыки как средство формирования художественного интеллекта и культуры чувств молодых музыкантов должны сохраняться в репертуаре баянистов подобно тому, как существовали и существуют переложения и транскрипции в смежных областях исполнительского искусства. «Репертуар (конечно, не только сам по себе) призван воспитывать способность «ценить по достоинству музыку больших идей и чувств».

Актуальные проблемы дальнейшего развития исполнительского искусства баянистов и отмеченные выше тенденции свидетельствуют о том, что настало время систематизировать апробированный педагогический и концертный репертуар. Ценнейшим вкладом в решение этой проблемы является публикация издательством «Музыка» «Антологии литературы для баяна».

Репертуарные списки в программах всех звеньев обучения обычно составляются по принципу возрастания технических сложностей, но не всегда с учетом задач постепенного интеллектуально-художественного развития ученика.

Предлагаемое ниже условное распределение музыкальных произведений по степеням сложности не претендует на универсальность. Важен принцип. Конкретное определение, какая пьеса для кого представляет собой высшую, среднюю и низшую степень сложности, сугубо индивидуально.

Поэтому в определении степени интеллектуально-художественной сложности репертуара нужно руководствоваться:

– во-первых, содержанием музыкального произведения - глубиной и значимостью идей и образов, составляющих основу художественного замысла автора, новизной музыкального языка;

– во-вторых, уровнем подготовленности исполнителя к пониманию идейно-образных композиторских замыслов, зрелостью интерпретаторского подхода к раскрытию стилевых и жанровых особенностей музыки, значимостью и глубиной его индивидуальной исполнительской эстетики.

В меру эмоционально-интеллектуальной одаренности, уровня культуры чувств и своего мастерства исполнитель может обогащать содержание музыкального произведения собственной интерпретацией, поднимая представление слушателей о его интеллектуально-художественной ценности или снижать его. Ясно, что объективная ценность музыкального произведения всегда сохраняется неизменной.

Произведения, относимые к той или иной степени интеллектуально-художественной сложности, требуют различного эмоционального вклада исполнителя, достаточного для того, чтобы заинтересовать слушателя.

Произведения I степени сложности требуют дополнения, II степени - условного равновесия художественно-образного содержания

и непосредственного эмоционального участия интерпретатора; произведения III степени сложности требуют максимальной интеллектуальной зрелости исполнения, культуры чувств, развитого вкуса. Главная трудность здесь - в простоте, естественности и правдивости звуковыражения, способствующих воплощению идей высокохудожественного творчества.

В дифференцированном подходе к различным произведениям проявляется профессионализм музыканта-исполнителя.

Таким образом, классификация репертуара по принципу интеллектуально-художественной сложности способствует художественному воспитанию баяниста в органической связи с совершенствованием исполнительского мастерства.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Приведите пример оригинальной нотной литературы для народных инструментов.
2. Приведите пример часто исполняемых классических произведений.
3. Приведите пример популярных произведений современной музыки.

Литература: [23 – С. 342,281; 52– С. 106-109; 7– С. 93, 116]

Лекция 16. Методика оценки исполнения

ПЛАН

1. Правильная индивидуальная оценка и ее величайшее воспитательное значение
2. Необходимость выработки методики определения баллов фиксирующей внимание на качестве исполнения.
3. Самостоятельность мышления как проявление музыкальной зрелости, в исполнительском творчестве.

Постановка названной проблемы необходима в связи с коллективным характером оценки уровня исполнительского мастерства музыканта.

Как показывает практика, при неорганизованном слушании заострение внимания отдельных экзаменаторов на тех или иных аспектах исполнения (музыкальность, артистизм, мастерство, интерпретация и т.д.) носит случайный характер. Отдельные же члены комиссии бывают вообще невнимательны к процессу игры в данный момент.

Мы не всегда достаточно четко осознаем, что оценка художественного исполнения студента - один из важнейших элементов педагогического искусства. Именно здесь высокий критерий всей работы коллектива может или повышаться и совершенствоваться, или же снижаться. Здесь решается судьба правильности творческого диагноза на перспективу дальнейшего развития дарования музыканта. Правильность индивидуальной оценки имеет величайшее воспитательное значение и для студента, и для преподавателя.

Для творческого сосредоточения педагогического коллектива на предмете художественной истины, каковой является исполнение программы, необходимы специально направленные методы. Значение этих методов - мобилизовать многоплоскостное внимание каждого преподавателя на основных акцентах, характеризующих индивидуальность исполнителя.

Один из таких методов нашел применение в ряде вузов и на кафедре народных инструментов Киевской консерватории.

Единые критерии и согласованная между членами оценивающего коллектива методика определения балла фокусируют внимание на качестве исполнения, способствуют объективности суждения, емкости и правильности оценки.

Художественное исполнение музыкального произведения - сложный психофизиологический комплекс индивидуального, неповторимого, единичного проявления личности артиста.

Сюда входит комплекс параметров. Основные из них:

Артистизм. Убежденность артиста в своей трактовке и воздействие на слушателя. Способность заразить публику своим пониманием и ощущением музыки.

Интерпретация. Завершенность драматургической концепции. Продуманность деталей в связи с целым. По этому качеству определяется не только творческая индивидуальность музыканта, но и вклад педагога в трактовку музыкально-образного содержания исполняемого произведения.

Самостоятельность мышления. Проявление музыкальной зрелости, элемент исполнительского творчества.

Музыкальность. По Б. Теплову - способность воспринимать музыку как содержание. По М. Блиновой - способность эмоционально откликнуться на музыку, «безусловно рефлекторность» реакции исполнителя, создающая впечатление естественной непосредственности проявления чувств музыканта.

Рост, продвижение, развитие музыканта-исполнителя.

Трудность программы. Интеллектуальная. Техническая.

Мастерство исполнения. Чистота, безупречность, стабильность техники. Владение звуком во всех проявлениях (динамика, тембр, артикуляция, ритм). Качество средств и приемов, раскрывающих возможности инструмента.

В игре зрелого мастера, артиста-художника различные аспекты его дарования проявляются в сформировавшихся пропорциях, которые характеризуют индивидуальность, личность музыканта определенного типа. С. Рихтер, Я. Коган, Э. Гилельс, Т. Николаева, В. Софроницкий. Здесь мы говорим об особенностях каждого артиста, об исполнительской манере и психо-физиологическом комплексе, характеризующем определенный художественно-эстетический идеал исполнителя.

В игре молодого музыканта отдельные аспекты мастерства еще находятся в стадии становления, совершенствования, развития и пока только оформления в типологический комплекс. Необходимо своевременно выявить качественные изменения в творческой индивидуальности музыканта, с целью эффективного воздействия на их формирование.

Творческая задача экзаменаторов состоит в выявлении в ученика черт артиста, в умении тонко определить, где и в чем проявляется его собственная инициатива, где и в чем ущербность исполнения, требующая дальнейшей работы.

Первым шагом является выработка и установление в педагогическом коллективе относительных условных критериев оценок «5», «4», «3», «2». Трудность заключается в том, что в искусстве не существует точных метрических или других величин, которые могли бы служить мериллом истины.

Бесконечное разнообразие индивидуальностей учеников, естественно, не вмещается в узкую 4-бальную систему. Тем не менее, эта система при правильном ее использовании может стать мощным воспитывающим стимулом.

Стремление оттенить различия учеников иногда вызывают необходимость в дополнениях к баллам в виде плюс и минус.

Оценка имеет сугубо индивидуальный характер. Она отражает качество и рост исполнительского мастерства, а также задачи воспитания только данного ученика.

Индивидуальный характер оценки требует ее максимальной емкости.

Оптимальности и емкости оценки в значительной степени способствует многоплоскостность внимания экзаменационной комиссии, сосредоточенного одновременно на определении комплекса различных (перечисленных выше) компонентов, составляющего общее впечатление.

Метод коллективно-комплексной оценки исполнения по названным параметрам в известной степени компенсирует условность, относительность критериев истины при оценке результатов творческого труда.

Каждый из параметров (артистизм, интерпретация, самостоятельность мышления, музыкальность, продвижение, трудность программы, мастерство), как и целостное исполнение, оценивается по 4-бальной системе.

После согласования членами комиссии баллов по отдельным параметрам выводится средний балл.

Такой подход дает следующее:

- стимулирует коллективное внимание экзаменаторов ко всем основным аспектам исполнения;
- способствует подробному и всестороннему обсуждению проблем развития ученика;
- обеспечивает емкость, оптимальность и правильность индивидуальной оценки;
- отражает не только уровень подготовки ученика, но и качество работы с ним педагога, а также уровень критериев, существующих в коллективе педагогов.

Как показывает опыт, эффективность оценки исполнения студентов по параметрам трудно переоценить. Главные итоги эксперимента - несомненное повышение творческой активности преподавателей во время слушания и обсуждения выступлений студентов, объективность оценки, которая не вызвала бы возражений ни у кого из присутствующих; обсуждения по параметрам были конкретны, точны, глубоко содержательны и полезны как для студентов, так и для преподавателей.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Имеет ли оценка воспитательное значение
2. Назовите, по каким параметрам выставляется оценка.
3. Самостоятельность музыкального мышления может ли считаться проявлением музыкальной зрелости.

Литература: [23 – С. 266-281; 52– С. 141-143; 7– С. 116-118]