

*Министерство культуры Российской Федерации*

**РОССИЙСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЦЕНТР  
ТВОРЧЕСКОЙ РЕАБИЛИТАЦИИ ИНВАЛИДОВ**

**Государственный специализированный  
институт искусств**

**НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ  
ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ  
В СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОМ  
ВУЗЕ ИСКУССТВ**

*(Сборник статей)  
Выпуск 2*

*Москва  
1999*

**ББК 74.3**

**Н 34**

Ответственный редактор:

*А.Н.ГРАБЛЕВА, доцент, канд. философских наук.*

Редакционная коллегия:

*Г.М.ПАСС, доцент, засл. работник культуры РФ,  
зав. каф. гуманитарных дисциплин;*

*М.С.СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА, профессор, доктор  
искусствоведения, зав. каф. истории и теории музыки;*

*О.Н.ЛОШАКОВ, засл. художник РСФСР, доцент,  
зав. каф. изобразительного искусства.*

Утверждено на заседании ученого Совета ГСИИ  
2 июля 1999 года.

**Научно-методические проблемы преподавания в специализированном вузе искусств. Сборник статей. Выпуск 2. — М., 2000. 267 с.**

Во втором выпуске сборника освещаются проблемы, связанные с обучением творческим профессиям людей, имеющих сенсорные и физические ограничения. Сборник рассчитан на педагогов специализированных средних, средне-специальных и высших учебных заведений, где обучаются студенты-инвалиды, преподавателей, аспирантов и студентов высшей школы.

© Государственный специализированный Институт искусств Российского международного Центра творческой реабилитации инвалидов, 1999.

## ОТ РЕДАКЦИИ

Второй сборник научных и научно-методических работ преподавателей Государственного специализированного института искусств отражает новый этап работы единственного в стране высшего учебного заведения, осуществляющего государственные образовательные программы по искусству для молодых людей с физическими и сенсорными ограничениями.

Если первый сборник в основном был посвящен особенностям обучения в специализированном институте искусств, ставил проблему и прогнозировал пути ее решения, то в представленном сборнике ряд статей прямо анализирует результаты проделанной работы. Важно отметить, что осмысление процесса обучения проводят не только педагоги, но и недавние выпускники ГСИИ, что придает этому осмыслению убедительную объемность.

Другой особенностью нового сборника ГСИИ стало появление раздела, посвященного «учителям учителей». Творчество преподавателей высшей школы редко становится предметом общественного внимания. Научная деятельность или исполнительское искусство профессоров вузов в силу их большей публичности заслуживает собственно педагогическую деятельность; нигде не излагается методика преподавания дисциплин в высшей школе (методика преподавания в начальной и средней школах — разработанная отрасль педагогики). Эти обстоятельства делают статьи, раскрывающие методы преподавательской работы в вузе, крайне ценными и интересными. Нельзя упускать из виду и нравственное звучание таких статей, ибо каждое слово благодарности и признания своему учителю способствует поддержанию нравственного здоровья общества.

Присутствие в сборнике статей не специального характера, посвященных теоретическим аспектам различных дисциплин вуза искусств, представляется нам совершенно органичным. Их равноправное сосуществование с работами, раскрывающими особенности преподавания в специализированном вузе искусств, подчеркивает принципиально важное для ГСИИ положение. Обучение искусству молодых людей с физическими и сенсорными ограничениями не является чем-то обособленным, оно входит органичной составной частью в общий контекст образования, в общий контекст искусства, а следовательно — в единый контекст культуры.

Сведения об авторах представленных работ, приведенные ниже, помогут читателю в понимании изложенных проблем и решений.

*Антонова Юлия Павловна* — доцент, зав. каф. вокально-хорового и инструментального исполнительства. В ГСИИ с 1991 г.

*Белкин Анатолий Алексеевич* — канд. искусствоведения, доцент, ректор ГСИИ, председатель Правления РМЦТРИ. В ГСИИ с июля 1995 г.

*Беца Валентина Петровна* — выпускница музыкального факультета ГСИИ 1999 г.

## **К ВОПРОСУ ОБ ОБУЧЕНИИ НЕЗРЯЧИХ ОТ РОЖДЕНИЯ СТУДЕНТОВ ИГРЕ НА СКРИПКЕ**

*(из личного опыта)*

Почетно и достойно всяческой похвалы общество, милосердно заботящееся о всех своих членах, особенно обделенных физически, иными словами, об инвалидах. Лишь один институт на всем постсоветском пространстве взял на себя эту благородную и истинно гуманную миссию творческой реабилитации инвалидов — это Государственный специализированный институт искусств. «Победив» в момент своей организации 19 министерств, институт доказал необходимость отношения к инвалидам как к людям, абсолютно равным — здоровым. «Смотри на меня, как на равного!» — таков девиз института. Здесь получают по-настоящему профессиональную подготовку неслышащие актеры, незрячие музыканты; люди с нарушением опорно-двигательного аппарата учатся многокрасочно отобразить мир Божий в живописи.

О некоторых особенностях обучения игре на скрипке абсолютно слепых от рождения студентов — эти строки.

Полная слепота — страшный, неизлечимый недуг — не только не является препятствием для профессиональных занятий на скрипке, но, в известной степени, углубляет определенные музыкальные способности. Здоровый человек зрительно получает около 90% всей информации об окружающем его мире. Лишившись этого информационного канала, человеческий мозг меняет структуру получения знания о мире в пользу других органов чувств — слуха, осязания, обоняния. Невероятно обостряется память: музыкальное произведение, услышанное хотя бы один раз, навсегда отпечатывается в мозгу.

С этим тесно связана одна особенность обучения незрячих студентов — они очень быстро запоминают текст произведения наизусть. Вообще, весь начальный этап выучивания нового произведения — разбор и запоминание наизусть — сильно отличается у студентов незрячих от обычных учеников. Первый же урок по новому произведению идет «на память», и единствен

ное, за чем необходимо следить, — чтобы текст был освоен и заучен правильно. (Сам текст студенту начитывается кем-то из зрячих коллег, или он осваивается по музыкальному письму Брайля, но для педагога эта стадия остается «за кадром».) Параллельно с этим идет расстановка аппликатуры и штрихов. Таким образом получается, что вся информация о произведении (текст) уже «вложена» в голову-компьютер как бы изнутри. Это очень ускоряет начальный этап освоения нового сочинения. Но у этой медали есть и обратная сторона. Часто в процессе дальнейшей работы над вещью студент может перепутать пальцы или штрихи — у него ведь нет возможности ежеминутно сверяться с нотами, где все это записано; а зная музыкальный текст наизусть, он начинает *сам* подбирать для себя и то, и другое. И хотя это активизирует и развивает его редакторские способности (и в этом он, безусловно, опережает зрячих коллег), тем не менее, аппликатура и штрихи (редакция), предложенные педагогом, чаще всего оказываются грамотнее, логичнее и удобнее, чем подобранные студентом.

Дальнейшие этапы выучивания нового произведения мало чем отличаются от занятий с обычными студентами — та же работа над интонацией (слух у незрячих студентов, как правило, абсолютный, так что и играть они должны чище многих), штрихами, звуком, ритмом, фразой, образным содержанием.

Одно существенное добавление, обусловленное особым мышечным состоянием незрячих.

Как правило, мышечный тонус слепых людей чрезвычайно высок, то есть они мускульно очень зажаты. Вероятно, в психической основе этого явления лежат первые двигательные опыты детей, невидящих от самого своего рождения. Когда обычный здоровый ребенок только что родился и совершает свои первые движения, он неизбежно наталкивается на разного рода препятствия. Сообразуя свои неприятные ощущения от этого с видимым рядом, он постепенно осознает присутствие посторонних вещей вокруг себя и учится обходить, «обползать» эти препятствия. Незрячий же ребенок, не получая необходимой зрительной информации, постепенно и неосознанно начинает воспринимать весь окружающий его мир как враждебный для себя. Это становится как бы «генетически» присущим ему состоянием. И единственный вывод отсюда — необходимо приготовить к отражению этой везде подстерегающей его

враждебности; иными словами, напрячься, зажаться, стоять на одном месте в очень большом мышечном напряжении, занимать как можно меньше пространства. Эта двигательная зажатость приводит и к известной эмоциональной скованности, несвободе, закрытости.

Тем не менее, определенное конструирование движений внутри близкого к ним и неопасного для себя (они это знают) пространства, эти люди совершают достаточно точно. Внутренним взором охватив все движение в целом, они, например, могут аккуратно опустить смычок на нужную им струну, осуществить точный переход с одной струны на другую, вести смычок параллельно подставке и т.д. Иными словами, координация движений у них развита, пожалуй, даже лучше, чем у зрячих.

Но, повторяю, эмоциональная сдержанность, закрытость обязательно присутствуют в их игре. Внутри себя эти люди наверняка переживают достаточно бурные эмоции, по темпераментному типу они часто бывают холериками, но выпустить наружу эти эмоции оказывается весьма трудным делом.

Эмоциональная скупость чаще всего накладывается при этом еще и на отсутствие мягкости, пластичности движений и, как следствие, на довольно жесткий звук, узкий по тембру и однообразный в красках. И все это происходит не от эмоциональной нечуткости или слуховой неразвитости, а исключительно от повышенной психомоторной заторможенности.

Еще одна большая трудность, с которой сталкивается педагог незрячих студентов, — это невозможность визуально показать тот или иной штрих, прием, то или иное движение; необходимость выразить все это словом, что, конечно, не всегда заменяет самый простой показ на инструменте. Безусловно, что-то для них надо и сыграть, но это будет лишь демонстрация конечного звукового результата, но никак не поэтапный путь к нему, разложенный на составляющие его необходимые движения.

Что ждет этих людей в дальнейшем, по окончании самого благожелательного к ним вуза? Каковы возможности применения полученных ими высокопрофессиональных знаний, умений и навыков?

Слепые люди, выйдя из-под опеки своих родных и близких, чаще всего становятся сотрудниками всякого рода производств или цехов по изготовлению различных мелких деталей, например электровыключателей, удлинителей и т.д. Работа, без сомне-

ния, нужная, но монотонная, изнурительная, отупляющая и совершенно не творческая, никак не затрагивающая эмоциональную сферу человека. Конечно, существует возможность особой одаренности незрячих людей в области математики или литературы. Но в этом труде не требуется владеть какими бы то ни было профессиональными навыками, связанными с физическими действиями (то, что обычно называют ремеслом). В игре же на скрипке сочетаются и творчество, и ремесло (это ведь не бездушная штамповка деталей).

Совершенно другие перспективы и возможности открываются перед незрячими людьми после окончания названного института.

Безусловно, некоторые направления профессиональной деятельности для таких людей закрыты — это работа в оркестре (и симфоническом, и камерном), игра в различного рода камерных ансамблях. Остается исключительно сольная практика, и то с определенными оговорками.

В силу некоторых специфических особенностей их психомоторики (зажатость) не всякий слепой скрипач сможет подняться до уровня настоящего солиста-виртуоза, завораживающего зал, когда каждая его нота оценивается буквально на вес золота, красотой его звука упиваются благодарные меломаны, а творческим горением наполняются и заряжаются души взыскательных слушателей. Скорее всего, они будут достаточно крепкими профессионалами исполнительского искусства, что означает для них участие в концертах-лекциях, сборных программах концертных бригад.

Есть одна категория концертов, где незрячие скрипачи не только могли бы, но и должны были бы принять самое активное участие. Дело в том, что во всех цивилизованных странах мира главным попечителем инвалидов является первая дама государства. Под ее патронажем устраиваются различные творческие акции с обязательным участием этих людей — концерты, фестивали, спортивные состязания и празднества, музыкальные конкурсы, организуются театральные постановки. Среди подобных себе инвалидов незрячие скрипачи ощущали бы себя вполне комфортно на концерте любого ранга и для любой аудитории; и их титанический труд был бы действительно по достоинству оценен.

Педагогическая деятельность отнюдь не противопоказана незрячим скрипачам, но, опять-таки, с одной существенной ого

воркой. В процессе обучения игре на скрипке чрезвычайно важен зрительный контроль педагога за правильностью движений рук ученика, постановкой его пальцев; точностью, разумной лаконичностью целесообразно законченных и функционально обусловленных движений. Большая часть нашей технологии заключается именно в освоении и совершении правильных, обдуманных, тонких и точных движений. И поскольку незрячий педагог не может все это контролировать и поправлять, все его ученики окажутся как бы без «присмотра», что, разумеется, совершенно исключено. Зато незрячие скрипачи-наставники могли бы стать великолепными и незаменимыми помощниками-ассистентами зрячих педагогов в их работе с такими же, как и они, лишенными зрения детьми.

Абсолютно бесценный индивидуальный опыт незрячих людей, уже прошедших свой путь совершенствования в скрипичной игре, освоивших достаточно большие высоты мастерства, достигших известного технического уровня, — весь этот опыт был бы передан с учетом особенностей психологии слепых, как бы изнутри освоенного ими музыкального материала, каких-то своих особых ориентиров. Именно здесь они могли бы найти применение своей, уже апробированной на личной практике, методологии, передать какие-то, вероятно, присущие им особые внутренние ощущения, представления и прозрения, связанные с оживлением, обживанием и одушевлением околоскрипичного пространства с учетом своей специфической ментальности, — то, что, быть может, и не используется, не применяется нами, и, возможно, будет непонятно нам, зрячим.

Иные критики могут пенять нам на слишком узкий спектр применения полученных этими людьми профессиональных навыков. Что ж, вероятно, не все надо мерить с позиции голого прагматизма и холодного расчета — есть еще понятия творческого задействия и эмоционального раскрытия личности, истинной социальной реабилитации инвалида и, наконец, святого милосердия.

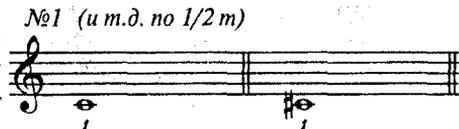
## ИЗУЧЕНИЕ ОСНОВ НОТНОЙ ГРАМОТЫ В ПРОЦЕССЕ РАСПЕВАНИЯ ХОРА ДОШКОЛЬНОГО ИЛИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Данная методическая работа является обобщением многолетней практики работы с детскими хоровыми коллективами и представляет собой опыт нестандартного подхода к изучению основ нотной грамоты.

Каждый учитель музыки знает, как сложно подчас проходит на уроке изучение нотной грамоты. Детей отпугивает множество чисто абстрактных знаков, названий, которые никак не связываются с их конкретным звучанием в момент изучения. Все это находится в дальней перспективе и не может быть использовано тотчас. Термины, которыми часто пользуются, нередко теряют свою изначальную понятность и выразительность и перестают быть носителями того смысла, который был в них первоначально заложен.

Овладение основами нотной записи предполагает не только основательное приобретение каких-то знаний, но, главное, умение ими активно и творчески оперировать. Осуществить все это в музыкально-воспитательной деятельности можно только в том случае, если начать с самого простейшего. Методы обучения нотной грамоте могут быть разные. Предложенный в данной работе метод освоения нотной записи базируется на самых простых распевках, в состав которых входят основные элементы мелодического языка большинства произведений. При изучении используется одновременно релятивная и абсолютная система сольмизации и нотации, предложенная К.Орфом.

**Первое упражнение** служит развитию дыхания и точности интонирования одного звука, что бывает весьма затруднительно на первоначальном этапе обучения группы младшего возраста.



Это упражнение, как и последующие, необходимо разучивать по полутонам — сначала в восходящем, а затем в нисходящем движении, постепенно расширяя диапазон. *Каждый новый звук* (в пос

ледующих упражнениях — *первый*) должен восприниматься как *новая Тоника*. Главный звук (желательно «О») — как основной, формирующий правильное положение губ и гортани. Согласные следует менять. Очень удобна согласная «Д»; но необходимо фиксировать различие между слогом «до» и названием «до». Все звуки называть слогом «до» возможно лишь тогда, когда группе будет ясно, что этот слог ни с каким определенным звуковысотным понятием не связан. Для этого достаточно несколько раз поменять согласный звук при работе над этим упражнением.

Сложные вокальные задачи, требующие огромного внимания, гораздо легче выполнить, переключая внимание детей на другие, более легкие, сопутствующие. Это позволит дольше сохранить внимание на однообразных упражнениях вокально-хорового характера — они основной нагрузкой перейдут к преподавателю, а дети в это же время выполнят то, что не отвлечет их внимания и даст возможность начать освоение нотного стана: по одному они будут выходить к доске и писать любой нотный знак (без ключа).

№1-А



Чаще всего используются только знаки на линейках. Если это происходит в течение всего упражнения, следует объяснить, что между линейками тоже можно поместить аналогичный знак.

Пение всех упражнений можно сопровождать мануальными движениями по релятивной системе, но ключевые знаки использовать не следует, так как это сразу же поставит всех участников в строго определенные рамки ладовой системы.

Все последующие упражнения сначала должны быть разучены вокально и разобраны по составу звуков (их количество и направление движения — вверх или вниз).

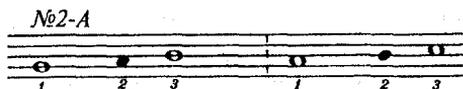
### Второе упражнение

Не следует бояться восходящего движения на вторую ступень. Нисходящее, действительно, легче в интонировании, но при правильной работе над дыханием умение с первых дней проинтонировать восходящее движение, как один «большой шаг» вверх, принесет несомненную пользу. Главное, не фиксировать это как некоторую «трудность», а просто лишний раз проследить за правильным вдохом и расходом дыхания. Перед записью этого упражнения (или в процессе его исполнения) необходимо

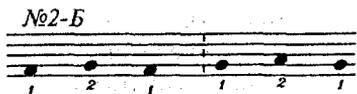
№2



дать возможность детям найти второй звук на нотном стане. Наиболее частая ошибка — это написание третьего по счету звука вместо второго. Это происходит только потому, что дети пока еще не воспринимают сочетание линеек и промежутков между ними как единую систему. В таком случае необходимо расчленить написанное, предложив им возможность найти все промежутки между написанными звуками:

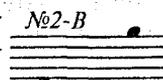


Выяснив движение вверх, обращаем внимание на звучание последнего звука [2], с его возвращением в исходный звук [1], и получаем полную запись упражнения в следующем виде:



Два первых упражнения требуют наибольшего внимания именно в силу новизны оформления записи. Поэтому не следует торопиться с записью следующих, их можно пока только разучивать, анализировать, постепенно готовя предстоящую запись. Не стоит подталкивать детей к освоению добавочных линеек, они сами должны подойти к этому понятию. Очень скоро им становится тесно внутри пяти линеек, и поступают вопросы: можно ли писать под линейками, над ними; а если выше или ниже — то как?

Отвечать следует только на поступившие вопросы. Во втором упражнении чаще всего ограничиваются вопросами о за-  
 №2-В



Принципиального значения это не имеет. Любой вопрос получит свое объяснение в соответствующее время. Нельзя превращать в лекцию практическое занятие — распевание хора.

Третье упражнение добавляет еще один звук — терцовый — в восходящем секундовом движении, с его возвращением в тонику.



Особого внимания при вокальном освоении требует именно восходящее движение. Педагогу здесь не следует забывать о повышенном внимании к дыханию, но ни в коем случае не заострять внимание детей на этом, как на чем-то особенно сложном. Дело учителя следить за дыханием и интонированием, избегая возможных ошибок.

**Четвертое упражнение** — нисходящее движение от Доминанты к Тонике (мажор).

Ни в коем случае не следует до освоения нисходящего движения от Доминанты к Тонике брать это упражнение по аналогии с предыдущими сразу в двух движениях — восходящем и нисходящем. Восходящее движение пяти ступеней не может быть спето вокально правильно при столь малой подготовке учеников. Возникает детонация, которую практически невозможно ни удержать, ни поправить. Нисходящее движение выполнить гораздо легче, обеспечив правильную позицию первого звука (доминанты). На этом упражнении хорошо прослушивается грамотное распределение дыхания — медленный выдох. То, что дети могут не услышать или не осознать на одном-двух звуках, даст себя знать на более продолжительном материале со сменой пяти звуков. Дышать в середине упражнения не стоит (даже в медленном темпе). Для начала необходимо выбрать наиболее оптимальный темп, позволяющий всем справиться с произношением всей мелодической линии на одном дыхании. Как только упражнение будет хорошо освоено — переходить к более медленному темпу и работе над выдохом.

Если вопрос о добавочных линейках не возник до сих пор, то в данном упражнении он появится обязательно.

После тщательной вокальной проработки всех предложенных упражнений появится возможность приступить к объединению упражнения из пяти звуков, как в восходящем, так и в нисходящем движении.

**Пятое упражнение.**



Уже при освоении первых двух упражнений следует вводить цифровые обозначения звуков, используя при этом общепринятые при обозначении интервалов арабские цифры. (Писать только над нотным станом, так как в дальнейшем это потребуется именно для определения интервальных скачков, а не ступеней лада, имеющих собственное обозначение римскими цифрами и строго определенное место под нотным станом.) Объяснить это просто: одна нота — 1, две — 2. При секундовом движении неко

торое время можно писать обе цифры до тех пор, пока дети научатся считать и писать цифры. Начиная с терцового упражнения, желательно переходить к обозначению, выраженному одной цифрой, отражающей количественный состав интервала.

№5-А I



С освоением записи первых двух упражнений следует постепенно начинать изучать простейшие ритмические сочетания  $\downarrow$  и  $\square$  (в записи  $\square$ ).

Они должны строго вписываться в тот музыкальный материал, который будет состоять из одного-двух звуков (на первом этапе — из одного) или просто являться ритмически организованным текстом-словом. Здесь мы с успехом можем воспользоваться тем, что на ранних стадиях музыкальной культуры и вообще человеческой деятельности ритмические движения тела как форма выражения играют такую же важную роль, как и вокальные проявления. Для изучения ритмических движений в качестве  $\downarrow$  можно использовать шаги, а  $\square$  выразить хлопками ладоней. Так очень быстро выявляется зависимость между ними. Позволяйте детям свободно двигаться. Освоив ритм, они очень быстро включаются в творческую работу-игру по созданию «попевок» и текстов, с удовольствием сочиняют и слова, и мелодии. Лишь одно условие необходимо строго соблюдать — использовать только то, что можешь спеть и записать на нотном стане самостоятельно. (Сначала — только два звука, затем — три и т.д. Иногда приходится подсказать возможность повторения одного и того же звука внутри упражнения.)

Разумеется, ритмический рисунок требует отдельного освоения с помощью хлопков, шагов и их последующей записи или чтения записанного ритма хлопками. Здесь же следует объяснить и понятие паузы  $\}$ , если она встретится в предложенных детьми фразах, даже  $\gamma$ , но только в аналогичном случае. Для этой цели можно использовать попевки, предложенные в школьном репертуаре. От попевок на одном или двух звуках довольно легко переходить к трем и более звукам (до пяти), используя только пройденный материал. Изучать его можно различными способами:

1. Предлагать детям свои варианты ритма и просить сочинить мелодию и спеть ее. | |  $\square$  | ;  $\square$   $\square$  | | ; |  $\square$  | | и т.д.

2. Предложить словесный текст и попросить записать его ритмическую структуру, придумать мелодию.

Кóля опозда́л      п п | («»)      п п || }  
 Дима прибежа́л  
 Та́ня прибежа́ла      п п |      п п || |  
 Утром со́лнышко взойде́т      п п п | ?      п | п п || }

Уже в этих примитивных сочетаниях можно уяснить понятие «сильная» и «слабая» доля, такт. Ударение со слова перенести на ритм.

3. Предложить придумать текст и оформить его только ритмически (или только мелодически). Можно и то, и другое одновременно. Записывать нотный текст или только его ритмическое выражение (в зависимости от поставленной задачи) обязательно. Дети с удовольствием включаются в подобную работу.

Напевая, педагог нотирует мелодию на доске. Хотя ребята совершенно не знакомы с нотной грамотой, они внимательно следят за его действиями, помогают расставить ударения (и вслед за этим тактовые черты), определяют ритмический рисунок, находят знакомые из упражнений сочетания. Таким путем учитель к концу учебного года с легкостью подводит детей к освоению нотной записи как знаковой фиксации музыки. Пусть дети увидят картину нотной записи. Постепенно накопятся зрительно-слуховые впечатления, они осознают их без специальной подготовки и освоят без специального разучивания.

В качестве домашнего задания предложите сочинить мелодию и текст, по желанию — нарисовать соответствующую иллюстрацию. Опасность такого рода задания будет заключаться в том, что написать мелодию решатся не все (активность детей в группе гораздо выше, дома их может остановить боязнь ошибиться, а в группе каждое предложение тут же обсуждается и проверяется), но рисовать будут все. Не следует огорчаться, если нотных текстов окажется мало. Поощряйте активность, разберите все предложенные мелодии, лучше исполните всей группой, вместе исправляйте ошибки, предварительно записав детский вариант на доске. Рисунки, даже те, которые не будут иметь ни мелодии, ни текста, посмотреть и оценить необходимо. В силу ограниченности времени урока можно устроить из рисунков выставку и обращаться к ним в течение какого-то времени и на данном уроке, и позднее. Только не оставляйте выполненную работу без внимания, особенно в том случае, если сделан только рисунок (без текста и мелодии). Избегайте негативных оценок.

При сочинении мелодии обязательны ограничения в количестве звуков-ступеней. В каждом отдельном случае эти условия можно и

нужно варьировать, но рамки задачи всегда должны быть точно определены. Это даст возможность реально усвоить и осознать пройденный материал. В творчестве, даже на элементарном уровне, не должно быть ничего случайного, абсолютно «свободного». Именно ограничительные условия позволяют познать сопротивление используемого материала и воспитывают умение им пользоваться.

На этом этапе можно начинать читать ноты с листа. Лучше всего это сделает учитель, предлагая на доске различные примеры, составленные из пройденных упражнений. Если мелодия достаточно большая (4-8 тактов — более поздний этап), ее следует проанализировать, дать возможность узнать знакомые записи, освоить ритм отдельно. Чтение ритма можно рекомендовать как отдельный раздел: ученик пишет — группа читает хлопками, один ученик хлопает предложенный ритм — другой пишет его на доске — группа проверяет, и т.д. Вызывайте к доске только желающих ответить на уже заданный вопрос — их всегда много. Тех детей, которые затрудняются с быстрым ответом, старайтесь активизировать при ответах на более легкие вопросы. Они часто просто медлительны по характеру, но если замечаете затруднение в ответах по определенным разделам, то просто вернитесь к этому материалу в новом качестве, повторите все еще раз (и, может быть, не один раз). Чтение ритма вносит некоторую разрядку в напряженную работу над вокальными упражнениями.

Аналогичный «отдых» можно предложить детям, осваивая регистровую звуковысотность. Предлагая определить, какой из звуков высокий, а какой низкий, учитель пользуется хлопками над головой (для высоких звуков) и топанием по полу ногой (для низких). На первом этапе желательно брать достаточно удаленные друг от друга звуки. Темп может быть достаточно быстрым. Не следует бояться шума во время подобной работы. Упражнение можно выполнять и сидя, и стоя. Не пользуйтесь плоскостью стола для определения низких звуков. В дальнейшем она пригодится для сравнительной высоты третьего, среднего звука, в аналогичном упражнении (более позднего этапа). Постепенно переходите от крайних звуков к более близким, а в трехголосии меняйте направление: высокий—средний—низкий; низкий—средний—высокий; средний—высокий—низкий и т.д. Такие минутки на уроке вносят оживление: детям бывают смешны собственные ошибки, так как часто они бывают вызваны не собственно слуховыми заблуждениями, а неловкостью в координировании движений.

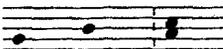
Как только дети приобретут свободу использования предложенных ранее вокальных упражнений, можно продолжить освоение нотного стана в интервальном соотношении звуков. Два интервала уже пройдены — прима и секунда. Следующий — терция. Называть интервалы на этом этапе не следует, достаточно цифрового и графического обозначения, подкрепленного вокально-слуховыми ощущениями.

### Шестое упражнение

Выучив мелодический ход терцовой попевки интонационно и вокально грамотно, можно приступить к его написанию. Проанализируйте составные звуки, найдите пропущенный — второй, сравните с упражнением № 3. Подкрепите вокальную работу над этим упражнением мысленным пропеванием второго звука.



В этом упражнении мы встречаемся с вариантами записи по типу гармонического и мелодического изложения.



Если это произойдет, сразу же объясните разницу одновременного и последовательного звучания и в дальнейшем пользуйтесь мелодическим изложением до тех пор, пока не появится реальное двухголосие.

### Седьмое упражнение

Разделите это упражнение на две части: сначала разберите нисходящее движение; затем — восходящее.



Соедините оба движения.

Принцип изучения этого (и любого последующего) упражнения аналогичен принципу, указанному в шестом упражнении.

Только после этой работы вычлените чистую квинту (№ 7-А) и используйте как отдельное звено.

Для того чтобы дети не путали необходимые (звучащие) в упражнении звуки с пропущенными в них, предложите им писать звучащие ноты «белыми» (не заштрихованными), а пропущенные — «черными» точками.



В предыдущих упражнениях можно «белым» знаком отметить первую ноту. Чисто зрительно это впоследствии даст возможность сконцентрировать внимание на устойчивых ступенях лада.

Для более быстрого освоения записи 6-го и 7-го (и последующих) упражнений можно предложить очень простой способ нахождения любого количества звуков, расположенных по терциям. Но пользоваться им можно только после анализа упражнений по составным звукам. Обратите внимание детей на то, что в записи упражнений № 6 и № 7 есть одна очень простая закономерность: если первый звук находится на линейке, то третий, пятый и т.д. по нечетному ряду тоже будут на линейках; если первый звук написан в промежутке между линейками, то третий, пятый — обязательно в следующих промежутках. Выучите с группой цифры нечетного ряда, ищите любые интервалы, вплоть до интервалов больше октавы, считая линейки или промежутки между ними (писать лучше по типу гармонического изложения):



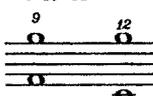
В этих упражнениях графически используется следующий прием:

1. Для кварты предлагается выбор: выше третьей или ниже пятой ноты;

2. Для сексты — выше пятой ноты.

Общим для этих двух упражнений будет то, что, если первая нота написана на линейке, то четвертая (или шестая) обязательно будут в промежутке (и наоборот). Эти цифры не входят в нечетный ряд, они принадлежат четному. Пройдя эти упражнения, включайте в игру по нахождению любых звуков на нотном стане и интервалы с четными количественными обозначениями:

№9-А



Девятое упражнение можно пройти и после 10 и 11-го. Здесь они поставлены рядом по аналогии изучения. Разумеется, способ записи не исключает ни вокального освоения, ни теоретического анализа.

Десятое упражнение



Одиннадцатое упражнение



Эти упражнения в распевках берутся только в мажоре. Принципы объяснения во всем аналогичны предыдущим. Здесь чаще всего у детей, уже умеющих считать, возникает вопрос:  $3 + 4 = 7$ , а от первого до последнего звука — шесть нот. Необходимо объяснить условный повтор звука, который является одновременно последним в одном интервале и первым — в другом.

№12



В процессе изучения интервальных распевок учитель продолжает интенсивную работу по сочинению мелодий, постепенно добавляя в них новые элементы. В итоге всей работы у группы появляется достаточный запас «блоков», наиболее часто употребляемых в мелодическом материале.

При изучении трезвучий и обращений полезно сравнение мажора и минора с соответствующим объяснением окраски звучания. Обратите внимание на то, что графически это не будет менять структуру записи, количество нот (ступеней) остается пре

жним, и окраска зависит не от количества ступеней, а от их качественных взаимоотношений.

На этом этапе вводятся понятия «лад», тон-полутон, знаки альтерации (диез-бемоль). Покажите разницу в расстоянии тон-полутон на фортепиано, пропевайте в сравнении большую и малую секунды. Вся последующая работа будет очень длительным освоением «блоков» в их всевозможных сочетаниях при сочинении мелодий и чтении с листа простейших номеров из учебников «Сольфеджио».

При чтении нот по учебнику необходимо объяснить понятие «ключ» и обязательно проводить предварительный анализ по узнаванию знакомых элементов. Вместо названий нот хорошо использовать необходимые слоговые сочетания, удобные для вокальной работы. Названия нот, как и понятие «ключ», можно вводить гораздо позднее, когда чтение нотного текста не составит труда, а до этого момента читать мелодии, сочиняемые самостоятельно, или тщательно подбирать их, но предлагать читать без ключа. С этим видом работы, связанным с новой терминологией, не следует торопиться.

Суть изучения нотного стана заключается не в запоминании всевозможных названий, а в умении пользоваться слуховыми и зрительными ощущениями, в умении вызвать у детей конкретные звуковые ассоциации в связи с их нотно-графическим написанием. Музицировать в строго ограниченном пределе необходимо, по меньшей мере, в течение одного школьного года, можно и дольше. Торопливость приведет к поверхностному изучению. Речь идет не только об изучении нотного стана, не о музыкальном воспитании как таковом, а о формировании человеческой личности. В учебной работе это выходит за рамки уроков музыки. Но фантазию и способность к переживанию следует развивать в раннем возрасте. Ребенок никогда не утратит то, что было заложено в эти годы. Дело не в методических и технических проблемах частного характера, их самостоятельно решит каждый учитель, исходя из опыта и условий своей работы, а в современных музыкально-педагогических проблемах, имеющих основополагающее значение. Учитель, осознавший серьезность этих проблем, не отступит перед возможными неудачами, которые могут возникнуть в течение первых недель и даже месяцев работы, и постепенно приучит себя и учеников к возможностям творческой свободы, свойственным играющим детям.

Таким образом, данная методическая разработка основана на глубоком убеждении автора в неисчерпаемости творческого потенциала ребенка, который в эпоху унификации и стандартизации жизни становится залогом развития полноценной личности.

## ВОСПИТАНИЕ ВИРТУОЗНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ БАЯНИСТА И СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД НЕЙ С НЕЗРЯЧИМИ СТУДЕНТАМИ

### Психофизиологические предпосылки исполнительской техники баяниста

В воспитании виртуозной исполнительской техники баяниста большое значение имеют психофизиологические предпосылки. Исполнительское искусство требует от музыканта целого ряда условий для претворения тех или иных художественных задач в соответствии с замыслом музыкальных произведений. В деятельности музыканта-исполнителя участвуют все психологические процессы: ощущение, восприятие, представление, эмоции, воображение, мышление, память, внимание, воля. На основе ощущения формируется восприятие. В деятельности музыканта существенную роль играют три основных вида восприятий: музыкально-слуховое, зрительное и осязательно-двигательное. Музыкальное восприятие прежде всего связано со слухом и определяется как музыкально-слуховое. Различаются следующие стороны музыкального слуха: звуковысотная, динамическая, тембровая и ладогармоническая. Наиболее важным является звуковысотный слух, в котором ведущее место занимает не абсолютная, а относительная высота звуков, поскольку в музыке носителем смысла является звуковысотное движение.

Однако исполнителю необходим не только хорошо развитый звуковысотный слух, но и динамический и тембровый слух. Ведь специфика баяна предусматривает неизменную высоту звуков, хотя возможно и их частичное повышение и понижение. Совершенствование у учащегося динамического слуха в дальнейшем послужит основой для развития чувства музыкальной формы. Одновременно с динамическим формируется тембровый слух учащегося. Очень важное место в исполнении на баяне занимает интонационный слух, являющийся важным средством музыкальной выразительности и связанный с артикуляцией. Восприятие музыки теснейшим образом связано также с чувством музыкального ритма, которое в основе имеет не только моторную, но и эмоциональную природу.

Воспроизведение музыкального произведения на инструменте в соответствии с музыкально-слуховыми представлениями невозможно без осязательно-двигательного восприятия, служащего основой для осуществления и корректирования игровых движений исполнителя.

Зрительное восприятие также участвует во всей деятельности музыканта. Умение хорошо читать нотный текст налаживает прямой путь от восприятия к движению.

Благодаря чему же возможно восприятие и исполнение?

«Восприятие различных воздействий окружающей среды осуществляется возможным благодаря наличию в организме специальных систем, включающих органы чувств, чувствительные нервы и соответствующие центры в коре головного мозга»<sup>1</sup>. Эти системы Павлов называл анализаторами. По характеру действия анализаторы, в основном, подразделяются на зрительные, слуховые и двигательные. В деятельности последних существенную роль играет и осязательный анализатор. Все они тесно связаны между собой. Слуховой анализатор помогает музыканту при работе над произведением (при игре) найти нужный тембр, динамику и характер звука. Зрительный анализатор участвует в движениях баяниста частично, так как специфика инструмента не позволяет следить за игровыми действиями левой и частично правой руки, и здесь его превосходно заменяет двигательный анализатор, названный Сеченовым «мышечным чувством». Двигательный анализатор совместно с осязательным получает информацию через соответствующие рецепторы о сокращении и растяжении мышц, сухожилий и суставных сумок. Эти импульсы, достигая коры больших полушарий, вызывают «мышечное чувство», которое служит основным руководителем в построении движений.

На основе ощущений и восприятий, благодаря способности организма сохранять и обобщать их следы, формируются представления. В свою очередь, на основе обобщения представлений на высшем уровне совместно с другими психологическими процессами в сознании возникает музыкальный образ. Представления в деятельности музыканта играют весьма важную роль. «Задача всегда одна и та же — музыка. Все идет изнутри от представления»<sup>2</sup>. Представления, так же как и восприятие, разделяются на три вида: музыкально-слуховые, зрительные и осязательно-двигательные. Задачей номер один для исполнителя является всемерное развитие этих представлений и доведение их до идеала.

<sup>1</sup> И. Бирмак А. О художественной технике пианиста. — М., 1973. — С. 21.

<sup>2</sup> Там же, с. 25.

## Основные принципы формирования исполнительских навыков

Во вступительном разделе было рассмотрено как бы преддествие исполнительского процесса, когда сознание музыканта ясно себе представляет, что нужно делать, и теперь только остается перевести это представление на язык движений. На этом этапе начинается непосредственно техническая работа, которая обычно занимает длительный период. Цель технической работы — установление единства: знаю — умею, хочу — могу. Центральная фигура этой работы — навык.

У выпускника музыкальной школы, несомненно, сформированы первоначальные навыки, необходимые при игре на баяне, музыкальное училище же требует от учащегося более серьезного отношения к занятиям. Молодой музыкант должен поставить свою исполнительскую культуру на прочную профессиональную основу, что в дальнейшем позволит добиться хороших результатов.

В стенах музыкального училища должна быть проделана основная работа в становлении и развитии исполнительских навыков учащегося. Решающее значение здесь приобретает роль педагога, хорошо уяснившего себе единственно верный путь развития способностей учащегося, основанный не на стихийной «зубрежке», а на целеустремленной, вдумчивой, систематической работе над техническими трудностями при постоянном контроле слуха и сознания, которая и порождает навыки. «Кто не знает, что при заучивании движений, вызывающих звуки... каково, например, заучивание слов, песни или музыкальной пьесы, главным регулятором движения служит не мышечное чувство, а слух», — писал Сеченов<sup>1</sup>. Это высказывание выдающегося ученого демонстрирует научно обоснованную связь между слуховым и двигательным анализаторами при главенстве первого, которое, в свою очередь, подчиняется идейно-эмоциональному звукообразному содержанию исполняемого музыкального произведения. На начальном этапе разучивания произведения необходим рациональный контроль со стороны исполнителя, а впоследствии, при завершении анализа всех двигательных элементов исполнения, учащийся должен придать самому исполнению идейно-эмоциональный тонус.

Один из наиболее важных принципов формирования исполнительских навыков — правильная работа над техническими трудностями, то есть правильный режим работы. Очень велико здесь зна

<sup>1</sup> Совшинский С. Работа пианиста над техникой. — Л., 1968. — С. 55.

чение тренировки тормозного процесса, делающего игру ровной и четкой. Работа над произведением и над отдельными его частями должна проходить в темповом отношении следующим образом.

I этап — при разборе нотного материала необходим медленный темп и тщательная работа над характером произношения (артикуляцией), рациональными приемами игры, аппликатурой.

II этап - закрепление достигнутого в медленном темпе. Учащийся должен постепенно выграваться в нотный текст, продолжая внимательно контролировать свои движения, чтобы добиться естественности в них. И если на первом этапе он должен был следить за каждой нотой, то теперь — за несколькими опорными звуками в группе. Другими словами, в начале работы над произведением учащийся мыслит каждой нотой, сейчас же он начинает мыслить небольшими группами нот. Остальное благодаря проделанной работе получается автоматически, то есть постепенно переходит в навык.

III этап — переход к концертному темпу. Учащийся еще более увеличивает единицу музыкального мышления, объединяя несколько групп нот в одно развернутое построение. Конечная цель технической работы — создание красочного ожерелья, гармонично развивающейся музыкальной ткани из отдельных бусинок, качественно исполненных звуков. Различие между этим этапом работы и двумя предыдущими состоит в следующем: на первых двух этапах учащийся работал над произведением длительное время в постоянных темповых режимах, а на третьем этапе необходима смена темповых режимов. Это связано с тем, что при проигрывании произведения большое количество раз в быстром темпе у учащегося начинает притупляться слуховой и осознательно-двигательный анализаторы, контролирующие исполнительский процесс, вследствие чего может появиться явление забалтывания, то есть навык выходит из-под контроля исполнителя. Психолог А. Рубинштейн характеризует навык человека как относительно устойчивый этап перехода от сознательности к автоматизму и от автоматизма к сознательности. Они взаимопроникают друг в друга; их противоречивое единство — реальная борьба и взаимосвязь заключены внутри самого навыка.

Приобретенный в процессе работы над произведением навык отнюдь не постоянен, не раз и навсегда заученная формула, он нуждается в кропотливой, скрупулезной работе по восстановлению, причем работа эта должна вестись на всем протяжении концертной сценической жизни произведения.

В чем же заключается эта работа? Кратко говоря, это возвращение к прежним режимам работы, в основном два этапа разучивания произведения, а в наиболее сложных и неудобных местах к методам первого этапа, это чередование концертного исполнения с работой по сохранению исполнительского навыка.

Научно с точки зрения физиологии это явление называется тренировкой тормозного процесса. Длительная игра в быстром темпе ведет к «забалтыванию», утрачивается ритмическая и динамическая ровность, исполнение комкается и бывает, что наступает мышечный спазм. И все это потому, что торможение перестает регулировать игровой процесс. Важным симптомом его здоровой координации служит способность произвольно замедлять темп на ходу исполнения. Физиологически предел беглости определяется способностью торможения и возбуждения быстро сменять друг друга.

Наряду с работой по «реставрации» навыка, учащийся в своих самостоятельных занятиях не должен бояться и быстрых темпов. Предельный темп позволит ему определить наиболее слабые места в исполнении и продолжить работу.

В глобальном масштабе прослеживается вполне конкретный путь, по которому ходит каждый серьезный музыкант. Этот процесс можно определить как диалектический путь движения через осознание простых технических задач и превращение их в навыки — к осознанию сложных технических задач и также превращению их в навыки, в результате чего возможна полная исполнительская свобода и импровизация в трактовке музыкального произведения.

Исполнительские навыки формируются под воздействием музыкально-образных представлений и игровых ощущений, а поэтому имеют массу различных видов и оттенков. Не говоря о различии стилей композиторов, в каждом отдельном произведении существуют свои неповторимые краски, для воплощения которых в звуке нужны особенные виды навыков. Кроме этого у каждого исполнителя существует своя трактовка данного произведения, созвучная его творческому облику. Существует масса примеров такого разнообразия. Возьмем две различные трактовки финала «си-бемоль-минорной» сонаты Ф.Шопена. А.Рубинштейн представляет музыку финала, как «вьюгу над одинокой могилой», сам автор — как «два голоса, злословящих в унисон».

Педагог, основываясь на психофизиологических особенностях конкретного учащегося, должен подбирать подходящие для него методы воздействия на формирование исполнительских навыков.

Очень важное значение имеет мастерство педагога как зрелого музыканта с богатым исполнительским багажом, который должен решить, как передать студенту свой опыт, причем передать так, чтобы у студента этот опыт получил творческое развитие.

В педагогике издавна идут споры между сторонниками метода показа и метода рассказа. В истории музыкальной педагогики существует множество убедительных примеров эффективного результата применения и того, и другого методов. Известно, что любимым методом великого скрипача и педагога Иоахима был метод показа. Выдающихся результатов добивался, пользуясь почти исключительно словесными указаниями, один из создателей советской скрипичной школы — П.Столярский.

Эти два метода никак не противоречат друг другу, а, наоборот, дополняют. Там, где бессилён метод рассказа, где нужно проиллюстрировать данный музыкальный отрывок, педагог должен сделать это мастерски, то есть так, чтобы у учащегося сложилось ясное представление об исполняемом. Очень важен именно мастерский показ, потому что на ранних этапах обучения ученик сможет перенять у педагога не только положительные стороны его исполнения, но и отрицательные. Это касается как непосредственно музыкального результата, так и двигательной стороны процесса исполнения. У учащихся более старшего возраста складывается творческий подход к услышанному, они не просто копируют педагога, а берут для себя наиболее понравившиеся элементы, остальное же трансформируют в соответствии со своей трактовкой произведения. Цель обоих методов воздействия на развитие ученика одна и та же — открыть перед чувственным восприятием и умственным взором результат, которого ученик должен добиваться, ускоряя таким образом процесс становления виртуозных исполнительских навыков.

Процесс приобретения и развития навыков бесконечен. В противном случае исполнитель оказывается в плену у выработанных им самим приёмов, «подражает самому себе»<sup>1</sup>. Избежать этого можно только при наличии у учащегося способности к самоанализу, то есть умения посмотреть на себя со стороны.

В вопросе о развитии исполнительских навыков нельзя недооценивать методы самообучения учащегося, которые естественно продолжают намеченные педагогом в классе основные направления ра

---

<sup>1</sup> Там же, с. 69.

боты. Ежедневная, целенаправленная тренировка должна быть рациональной, без этого невозможно стать баянистом-профессионалом. Учащийся, четко представляя себе цель, должен также четко знать кратчайший и наиболее эффективный путь к этой цели.

Смысл этой работы заключается в увеличении скорости музыкального мышления учащегося. Процесс работы над технически сложным произведением значительно активизируется, когда учащийся имеет возможность прослушать данную пьесу в исполнении большого мастера. Это поможет ученику сформировать «умственное представление о ней, что является главным условием для приобретения всякого умения»<sup>1</sup>. Прослушивание поможет также учащемуся осмыслить навык, сопоставить его с имеющимися в его собственном арсенале навыками, и на их основе приспособить свой организм к новым исполнительским действиям. Ранее приобретенные навыки становятся как бы базисом, на который опираются новые. Вновь узнанное и достигнутое освещает поновому и старый багаж, в противном случае баянист все время будет находиться на стадии качественного накопления, а не подлинного развития и совершенствования. Чтобы вновь приобретенный навык был прогрессивным продолжением виртуозной базы исполнителя, необходимо его осмыслить.

«Осмыслить» навык это значит:

- а) определить его целевое назначение;
- б) сопоставить его по сходству и по контрасту с аналогичными или сходными навыками, имеющимися в наличном опыте, тем самым устанавливая между нами не только умственные, но и двигательные связи;
- в) поставить его в некий ряд, как наличных навыков, так и подлежащих выработке в дальнейшем<sup>2</sup>.

После тщательного осмысления намеченных исполнительских задач нужно установить конкретные средства для их выполнения, о чем пойдет речь в следующем разделе, где на примере различных видов музыкальных фактур будут рассмотрены непосредственно игровые исполнительские действия баяниста.

### **Элементы виртуозной исполнительской техники**

От того, как воспитаны у учащегося исполнительские навыки, во многом зависит качество исполнения музыкального произведе-

---

<sup>1</sup> Там же, с. 71.

<sup>2</sup> Там же, с. 72.

ния с точки зрения технического совершенства. Безукоризненное владение учащимся различными видами фактур, встречающимися в музыке, позволит ему, независимо от технических трудностей, свободно, по-настоящему творчески подходить к исполнению. Без этого невозможно полноценное, высокохудожественное воплощение идеи посредством звучащей ткани. При этом у слушателя не должно возникать ощущения виртуозной вычурности, а если оно возникает, то это должно быть принято к сведению исполнителем как показатель недостаточного технического совершенства. Музыкальный художественный образ — вот конечный результат, который предназначен для слушателей, а средства для его достижения являются компетенцией самого исполнителя.

К примеру, при рассмотрении «Сикстинской мадонны» Рафаэля нам ведь не бросается в глаза тот или иной мастерски выполненный прием. В картине великого художника прежде всего поражает такая необыкновенная обаятельность, неповторимость женского облика, поражает удивительная смысловая глубина созданного образа, как бы оживленного на холсте благодаря гениальному сопоставлению красок, сочетанию различных планов и массе других компонентов, совокупность которых явила собой единый, органичный высокохудожественный образ.

Еще один яркий пример, касающийся непосредственно нашего исполнительского искусства. У людей, присутствовавших на концертах выдающегося советского пианиста Софроницкого, не раз возникало такое ощущение, что пред ними чародей, рукам которого подвластно все. Настолько пластичны были его движения, что казалось, будто пианист во время исполнения вовсе не касался клавиатуры рояля, а, словно таинственный волшебник, плел из музыкальных паутинок чудесные замысловатые украшения.

В баянном исполнительстве существует немало имен, чья игра благодаря блестящему виртуозному мастерству подкупает удивительной образной содержательностью. К числу таких музыкантов относятся выпускники ГМПИ им. Гнесиных, лауреаты международных конкурсов: Юрий Вострелов, Фридрих Липс, Александр Скляров и другие. Молодые баянисты должны воспитываться на творческих достижениях этих ведущих исполнителей.

Чтобы лучше разобраться в механизме развития у учащегося виртуозной исполнительской техники, необходимо обратиться к каждому из ее элементов в зависимости от различных видов фактур, наиболее часто встречающихся в музыкальных произведениях

ях. К ним относятся: гаммообразная фактура — самая распространенная из всех видов фактур, которая является в то же время камнем преткновения, узловым моментом в воспитании виртуозности баяниста. Принято говорить о музыканте, хорошо владеющем этим видом фактуры, как о виртуозе с хорошей мелкой техникой.

Остановимся поподробнее над логическим разбором мелкой техники баяниста, посредством рассмотрения сущности исполнительского приема, необходимого для качественного исполнения данного вида фактуры, в зависимости от художественно-творческих задач, поставленных перед исполнителем. Как правило, дефекты в исполнении технически подвижных произведений являются показателем того, что учащимся проделана недостаточная работа в плане воспитания пальцевого удара и культуры движения всего игрового аппарата, то есть самого начального, отправного пункта в игре каждого баяниста. Именно с этого начинается настоящее профессиональное мастерство баяниста-исполнителя. В фортепианной методической литературе проблема работы пальцевого аппарата изучена довольно глубоко, в баянной же литературе данная проблема представлена недостаточно.

Специфика нашего инструмента имеет ряд конструктивных особенностей, отличающих его от всех остальных инструментов в смысле звукоизвлечения. Металлический язычок под напором струи воздуха колеблется и воспроизводит звук определенной высоты. Количество воздуха, проходящего через входное отверстие, регулируется уровнем открытия клапана. Следовательно, на характер звука прежде всего будет влиять глубина нажатия клавиши. Именно на этот процесс следует обратить внимание при изучении игровых движений исполнителя.

Логично было бы начать разбор данного вопроса непосредственно с анализа движений кисти и пальцев исполнителя, однако считаю нужным начать прежде всего с посадки баяниста, а также с анализа положения правого плеча и предплечья по отношению к правой клавиатуре инструмента. Исходя из собственной исполнительской практики и многолетних наблюдений за игрой баянистов, у автора сформировалось вполне определенное мнение на этот счет. Наиболее удобным и рентабельным с точки зрения затрат мускульной энергии является положение грифа правой клавиатуры возможно более близкое к центральной оси, проходящей вертикально через корпус исполнителя. Именно при таком положении достигается свобода в движении всей правой руки баяниста, непосредствен

ная связь всех частей игрового аппарата с клавиатурой, устраняются излишние напряжения. При данном положении вся рука как бы повисает на плечевом суставе, опираясь пальцами о клавиатуру, помогая работе кистевого сустава всем своим весом. На этой основе развиваются все последующие приемы виртуозной исполнительской техники. Этого необходимо добиться каждому учащемуся при внимательном контроле со стороны педагога.

Учитывая все вышесказанное, обратимся теперь к исполнительским действиям в зависимости от видов музыкальных фактур.

Первоначальной ячейкой, из которой складываются все музыкальные построения, является игра в определенной позиции. Поэтому педагог в работе с учениками должен уделить значительное время правильной координации движений при позиционной игре. В истории исполнительского искусства есть примеры, свидетельствующие о стремлении педагогов при работе над техникой добиваться увеличения силы, выносливости и ловкости каждого пальца в отдельности, что способствует, по их мнению, достижению ровности звуков в пассаже (механистическое направление). Однако такие попытки часто приводили к печальным результатам (вспомните Р.Шумана). Музыканты, применяя подобные методы работы, тем самым во многом усложняли себе путь к достижению технического совершенства.

Для примера возьмем самое простейшее из действий, выполняемых человеком, — ходьбу. Пробовали ли вы когда-нибудь при ходьбе умышленно задерживать одну из рук. Вы сразу заметите, что идти стало труднее, так как руки у человека при ходьбе выполняют функцию своеобразного естественного балансира.

Теперь обратимся к работе пальцевого аппарата баяниста. Наиболее технически подвинутые учащиеся при игре на баяне производят приближенные к этому процессу действия: один палец совершает удар (опору), последующий палец одновременно — летно-размаховое движение. Происходит постоянная компенсация движений вниз — вверх по отношению к плоскости клавиатуры. Этот принцип является единственным практическим подспорьем, обеспечивающим легкую, свободную от излишних напряжений, игру. При исполнении виртуозных произведений с использованием данной технологии возникает ощущение целостности и гибкости всего игрового аппарата. В этом случае все движения выполняются в естественной пропорциональности. Здесь уже перестают существовать такие понятия, как слабый и сильный палец, — все пальцы в данном стиле работы становятся равными, получая дополнитель-

ную силу посредством веса кисти, предплечья и всей руки в целом. При игре в быстром темпе на этой основе возникают также вибрационные движения кисти, дополняющие четкую работу пальцев.

Кроме этого, в достижении совершенной виртуозной игры очень важен принцип, основанный на приеме ротации (вращение предплечья). Ось ротации может перемещаться, но имеет определенную зону действия, обеспечивающую устойчивый контакт пальцев с клавиатурой.

Эти два принципа лежат в основе разнообразных технических приемов и способствуют воспитанию хорошей виртуозной исполнительской школы.

Перейдем теперь к конкретному разбору всех элементов виртуозной исполнительской техники.

**Позиционная игра.** Первоначальным этапом в овладении виртуозным мастерством является позиционная игра. Игра в определенных позициях — звенья, совокупность которых образует различные виды фактур. Задача баяниста будет заключаться в том, чтобы связать игру в различных позициях в единый исполнительский процесс. От того, как будет налажена эта связь, зависит успех всей работы в целом.

В самом деле, рассматривая двигательную сторону при игре в одной позиции, у учащегося должен быть сформирован с помощью педагога очень важный навык — четкое, устойчивое ощущение клавиатуры баяна, ощущение каждой клавиши не в пассивном, а в активном режиме движения, когда время для такого ощущения сокращается во много раз.

Позиционная игра дает возможность для исследования природы игровых движений на небольшой группе звуков. Приведем несколько примеров на различную ритмическую организацию одного позиционного построения (см. пример № 1).

Мы располагаем отрезком, охватывающим пять поступенно расположенных нот от *ре* первой октавы до *ля* первой октавы. Если взять все эти ноты вместе на клавиатуре (пример «а»), рука займет исходное положение, которое необходимо для исполнения в данной позиции. Для увеличения каждого звука необходим четкий удар соответствующего пальца, при тщательном контроле за свободным состоянием всей руки. На примерах б), в), г), д) и е) все ноты равны (записаны шестнадцатыми), однако в зависимости от сильных и слабых долей такта и зависящей от них группировки в каждом приведенном примере ситуации будут различными.

а)

б)

в)

г)

д)

е)

Наиболее активные удары пальцев будут, естественно, приходиться на первые звуки группы из четырех шестнадцатых. В примере б) такими будут звуки *ре* и *ля*, исполняемые соответственно первым и пятым пальцами; в примере в) — звуки *ми* и *соль*, приходящиеся на второй и четвертый пальцы; в примере г) — звук *фа* на третий палец, и так далее. Остальные шестнадцатые также исполняются пальцевым ударом, но подразумеваются как предыкт к следующему опорному звуку.

Здесь также могут быть различные варианты смысловых тяготений. Например соотношение звуков, относящихся к сильной доле и к предыкту, будет: в примере б) — 1 + 3; в примере в) — 3 + 1; в примере г) — 2 + 2; далее круг в данном случае повторяется.

Учащийся должен добиваться ощущения непосредственного контакта каждого пальца с клавиатурой. Амплитуда замаха должна быть не велика. В приведенных примерах учащийся концент

рирует свое внимание на исполнении акцентированных нот, приходящихся то на сильные, то на слабые пальцы. Постепенно развивая работоспособность каждого пальца, учащийся доводит интенсивность работы до автоматизма, необходимого для качественного исполнения виртуозно сложных музыкальных произведений.

В данной главе автор не ставит своей целью разбор различных штриховых разновидностей исполнения того или иного виртуозного произведения. Здесь рассматривается, какими путями должны развиваться виртуозные способности игрового аппарата учащегося, то есть развитие технических возможностей учащегося с точки зрения увеличения силы и скорости удара каждого пальца в зависимости от музыкально-художественных задач. А это, в свою очередь, дает возможность значительно увеличить диапазон технических средств учащегося.

Работа над совершенствованием навыка быстрой и четкой игры должна проходить первоначально в определенных темпах, которые необходимы для глубокого осмысления и правильного формирования двигательных навыков. Большое значение здесь имеет развитие экономности рациональности, физических усилий в процессе исполнения, посредством быстрой и необходимой смены моментов работы (удар — опора) и отдыха (расслабление), переходящих в ходе целеустремленных занятий в собранность, пластичность и свободу управляемых игровых движений.

Последовательность всей этой работы такова:

1. От медленного темпа к быстрому.
2. От преувеличенной силы удара к необходимой, то есть адекватной воплощению творческих задач.
3. От тщательного контроля сознания за рациональностью действий игрового аппарата к автоматизированному управляемому навыку.

Далее перейдем к рассмотрению различных видов музыкальных фактур, в русле которых происходит развитие виртуозных навыков учащегося.

**Гаммообразная фактура** — одна из самых распространенных средств для выражения разнообразных музыкальных образов. Если в предыдущих примерах рассматривались проблемы, связанные с исполнением ряда звуков в одной позиции, то сейчас перейдем к анализу технологических задач при исполнении более протяженных построений, выражающих законченные музыкальные мысли.

В этих случаях учащийся выполняет работу по рациональному соединению нескольких позиций в одну непрерывно развиваю



В исполнении этих двух музыкальных построений многие упускают из виду ритмическую организацию каждого из них, которая в данном случае особенно важна. В погоне за темпом и внешним эффектом баянисты зачастую забывают про опорные звуки, которые дают единственную возможность донести до слушателя смысловую направленность. Часто крайняя неритмичность является следствием неверно подобранной аппликатуры, не позволяющей осуществить полное выражение художественного замысла в исполнении.

В пассажах такого типа необходимо применять однородные по силе удара пальцы, то есть второй, третий и четвертый. Следовательно, наиболее целесообразной аппlikатурой для данного эпизода является та, которая рекомендована в нотном примере.

**Арпеджированная фактура**, построенная на основе коротких, ломаных и длинных арпеджио, требует от учащегося не менее внимательной работы над ее освоением. Причем особый контроль со стороны педагога и самоконтроль учащегося необходимы при исполнении длинных арпеджио, в которых осуществляется переход из позиции в позицию через приемы подкладывания и переключивания пальцев. В этом случае возникает более сложный вид комбинированного движения (работа пальцев и движение руки по клавиатуре). Все положения, касающиеся позиционной игры, в полной мере относятся к данному виду фактуры, являясь ее составной частью.

При работе над качественной стороной исполнения арпеджио учащийся должен следить за тем, чтобы все извлекаемые звуки были ровными в артикуляционном и ритмическом отношении.

Исполнительская практика прошлого показала, что при игре длинных арпеджио аппlikатурой без большого пальца нарушалась ровность звуковой ткани. Это было связано с неудобствами при смене позиций, так как приходилось совершать частые повороты кисти. В современной практике прочно утверждаются приемы подкладывания первого (большого) пальца и переключивание через него второго, третьего, четвертого и реже — пятого пальцев, которые обеспечивают плавный переход при смене позиций и, как следствие, — необходимую ровность звучания.

Учащийся должен хорошо освоить эти принципы под руководством педагога.

Для приобретения прочного навыка игры длинных арпеджио учащемуся в процессе работы целесообразно исполнять их на лега

то, но активными пальцами. Кроме этого необходимо ощущать опорные звуки, благодаря которым процесс становится организованным и обеспечивает контроль слуха и сознания над игровыми действиями. В этом виде фактуры также необходимо уметь видоизменять единицу мышления от более мелкой к более крупной, в зависимости от музыкально-художественных задач (см. пример № 3).

Пример №3

**Интервальная фактура.** В настоящее время техническая подготовка баянистов находится на достаточно высоком уровне. Об этом можно судить по репертуару на широкой концертной эстраде.

Иногда фактура ряда пьес перенасыщена различными техническими трудностями в ущерб эстетическому назначению музыки как искусства, прежде всего, мелодического, вызывающего у слушателя возвышенные чувства. Несмотря на то, что в этих случаях исполнитель имеет возможность продемонстрировать наивысший уровень своих технических возможностей, важно, чтобы в таких произведениях все эффектные приемы были художественно оправданы и техника была бы не самоцелью, а средством для выражения художественных задач. Поэтому большее уважение как музыкант вызывает тот исполнитель, который умеет подчинить свою техническую оснащенность образно-логическому мышлению. Эта мысль сама по себе не нова, однако она не теряет своей злободневности и по сей день. Тем не менее, для наиболее полного претворения творческих задач в процессе исполнения, всесторонне виртуозное развитие учащегося должно оставаться в поле зрения педагога.

Игра в интервальной фактуре ставит перед учащимся задачи значительной степени трудности, возникающей в результа

те сокращения числа аппликатурных вариантов, так как для исполнения одной ритмической единицы теперь требуется одновременное движение двух пальцев.

Определяя активность маховых движений пальцев, исполнитель должен учитывать принцип действия опорного центра руки. Это обеспечит прочный контакт руки с клавиатурой и поможет устранить лишние движения, мешающие процессу исполнения.

Интервальная фактура требует еще более внимательного подхода со стороны педагогов и учащегося к технологии, так как движения выполняются теперь при значительно усложненных условиях по двум причинам:

— во-первых, если раньше учащийся контролировал движение каждого пальца в отдельности (имеется в виду сила удара и последующее летно-размаховое движение), то теперь во внимании учащегося находится уже группа различных пальцев;

— во-вторых, в большинстве случаев исполнение двойных нот создает определенные позиционные неудобства, что, при отсутствии должного контроля за эластичностью кисти, расслаблением не занятых в игре пальцев и соответствующим режимом работы, может привести к профессиональным заболеваниям рук.

Поэтому режим работы в освоении техники игры двойными ногами имеет очень большое значение.

Наиболее часто в произведениях встречается интервальная фактура в виде терций, секст и октав. Самый удобный вид интервальной фактуры — игра терциями, вследствие компактности расположения звуков интервала и соответствующих клавиш на клавиатуре инструмента.

Автор предлагает следующие методы работы по овладению данным видом фактуры:

1. Игра ломаными терциями, секстами и октавами в различных комбинациях.

Этот метод помогает учащемуся овладеть необходимыми осязательно-двигательными ощущениями и мензурами терций, секст и октав на клавиатуре инструмента. Он также способствует развитию пластики кисти.

2. Исполнение верхнего и нижнего голосов интервала разными штрихами. (Легато в нижнем голосе, стаккато — в верхнем и наоборот. Плотный нажим в верхнем голосе, легкий — в нижнем и наоборот и т.д.)

Целью этого метода, наряду с продолжением работы над эластичностью кисти, является достижение штрихового совершенства при игре двойными нотами. Вместе с тем, данный вид упражнений имеет своей целью приобретение навыка выделения верхнего или нижнего звука из общей массы звучания.

3. Работа над синхронностью и легкостью в исполнении двойных нот.

Основываясь на приемах работы в предыдущих видах фактуры (гаммообразной и арпеджированной), необходимо соотнести их с задачами интервальной фактуры при соблюдении двух основных принципов, которые обеспечат значительное продвижение учащегося по пути к виртуозным вершинам. Большую пользу здесь принесет синхронная игра различными штрихами, как это показано на примерах (см. пример № 4).

*Пример №4*

### Упражнение

Постоянное накопление и совершенствование технических навыков достигается повседневной тренировкой. Это бесспорно. Но какой должна быть тренировка, каким должен быть ее материал?

В педагогической литературе встречаются различные методы технической работы. Некоторые педагоги предметом для этой работы считают фундаментальные элементы фактуры, такие как гаммы во всем их многообразии.

Другие считают, что корень развития виртуозности гораздо глубже и надо работать над развитием основных двигательных способностей руки, подвижностью, ловкостью удара и связующих движений большого пальца, растяжениями между пальцами и т.д.

И, наконец, третьи считают, что только навыки, приобретаемые при воплощении художественного образа в материале, могут привести к подлинной виртуозности исполнения.

Все методы работы над техникой должны сосуществовать: первые — для выработки элементарных биомеханических способностей (может быть, точнее — для элементов этих способностей), последние — для анализа трудностей и своих технических ресурсов, а также для окончательной «наладки» художественного исполнения.

Несмотря на разногласия по вопросу о материале технической работы, все сходятся на повторении как на ее методе. Цель повторения как метода не только в автоматизации действия, то есть способности совершать его без осязательного участия воли и сознания. Ведь и «уразумение» какого-либо явления также невозможно без его многократного повторения или хотя бы без наблюдения за его протеканием у другого человека.

Познание явления в его многосторонности сопровождается процессом дифференциации. Сравнение расчлененных ощущений ведет к тому, что не только совершенствуется восприятие, но и формируется фактор величайшей важности — способность к представлению воспринимаемого.

Таким образом, повторение как метод является, во-первых — средством освоения различных исполнительских навыков и доведения их до автоматизма; во-вторых — средством для глубокого понимания замысла композитора, воплощенного в музыкальном произведении, на основе формирования представления воспринятого. Две эти линии взаимозависимы и взаимовлияемы.

Суть повторения как упражнения заключается в том, что после определения места и сущности задачи в многократном проигрывании накапливается чувственный опыт, игровые действия анализируются, получаемые звуковые результаты сопос

твляются и связываются с игровыми ощущениями. После того как исполнителем достигнут удовлетворяющий его результат, последний укореняется в сознании, переходит в представление, возникающее как плод сложной переработки, во многом зависящей от предшествовавшего опыта, в недрах которого эти представления развиваются. Работа учащегося по совершенствованию исполнительского мастерства постепенно превращается в творческий процесс. Объектом тренировки становятся не только мышцы, но и мозг. Баянист осознает сущность трудности и учится справляться с ней, а также, что еще важнее, при этом он изучает самого себя, учится управлять собой и совершенствовать свою природу.

#### **Специфика работы над совершенствованием виртуозной исполнительской техники с незрячими студентами (баянистами и аккордеонистами)**

Специфическая замкнутость в определенном качественном круге специализированных учебных заведений накладывает негативный отпечаток на общий уровень исполнительства среди незрячих и слабовидящих студентов. Зачастую происходит искусственно замедленное развитие музыканта, «подгоняемого» под заведомо заниженный стандарт. Преподавателю предоставляется возможность распознать одаренность, замаскированную серостью и репертуарным однообразием.

Большое значение в процессе совершенствования виртуозной исполнительской техники имеет, как уже говорилось, качественный звуковой показ преподавателем технических упражнений. Процесс совершенствования «технической оснащенности» студента включает в себя постоянную демонстрацию ему «приема для подражания» — ясного и законченного исполнения прорабатываемого материала. Студент, ориентируемый на относительный эталон звучания и воспитанный на нем, предположительно сам становится «носителем» этого эталона. Формирование внутреннего слуха — высшая цель работы над техническим совершенствованием.

В работе с незрячими студентами именно четкое **звуковое** представление того, как должно звучать проигрываемое упражнение, является ориентиром. Отсутствие визуального наблюдения за показом требует от самого показа иногда несколько утрированного исполнения определенного штриха. В этом

смысле полезно объяснить незрячему студенту, что такое «игра с опорой» именно на слух. Момент нажатия — удара клавиши — и сопровождающие его шумовые призвуки, такие, как удар обратной стороны «кнопки» о горку, составляют основу всей работы над техникой. Для примера: преподаватель демонстрирует беззвучное исполнение одноголосной гаммы с акцентировкой ударов на сильные доли триолями или квартолями и соответствующие им клавиши и пальцы. Наиболее целесообразной здесь является пятипальцевая аппликатура, так как при этом в процессе выравнивания органично участвует вся рука и предплечье исполнителя.

Важным компонентом при показе является то, что преподаватель не ограничен в темпах исполняемого учебного материала, что позволяет задействовать весь диапазон баяна. Для примера может быть взята гамма *до-мажор* в четыре октавы. Это тоже является позитивным, потому что незрячие исполнители в силу своей специфики больше тяготеют к позиционной игре и скованы в смысле владения всей клавиатурой баяна. Это, в свою очередь, отрицательно сказывается на общей стабильности исполнения и исполнительском уровне в целом.

Главная цель всей работы — это ровное исполнение гаммообразных пассажей по всей клавиатуре инструмента, независимо от темпа. При планомерной и каждодневной работе в этом направлении формируется выносливость, основанная на рациональном использовании всего арсенала технических возможностей исполнителя. На наглядном примере с ясным осознанием того, что нужно делать, незрячий баянист сможет добиться значительного качественного роста.

Процесс воспитания виртуозной исполнительской техники в идеале начинается с первых классов детской музыкальной школы. Само понятие виртуозная исполнительская техника не ограничивается только скоростью. Суть понятия в том, как исполнять быстрые произведения. Критериями здесь являются:

1. Ощущение ритма.
2. Точный стилистически обусловленный штрих.
3. Свобода и выносливость игрового аппарата.

Темп ради темпа ведет к тому, что исполнитель не чувствует пульса произведения. Вместо виртуозной игры — суета, сумбур. Чем сложнее программа, тем больше нерешенных проблем. В результате — закрепившаяся манера исполнения вне пульса. При

близительна игра и в плане штриха, так как неровности внутри ритмических образований делают невозможность исполнения качественным штрихом.

Свобода и выносливость подразумевает ровную и конкретную в штриховом отношении игру. Таким образом, если исполнитель не достиг этого, являясь студентом высшего учебного заведения, работа будет постоянно возвращаться к преодолению проблем музыкальной школы, а именно — элементарно ровной игры.

Незрячие баянисты значительную часть времени тратят на заучивание нотного материала наизусть, прежде чем приступить непосредственно к проигрыванию произведения целиком. Причем, в то время как обычно процесс запоминания происходит параллельно с работой над целостным произведением, у незрячих исполнителей — в связи с особенностями записи по системе Брайля — заучивание происходит по отрывкам. Это, конечно, затрудняет процесс овладения материалом.

Важным подспорьем в работе с незрячими студентами является прослушивание образца исполнения данного произведения в записи или на концертах. Большое значение имеет способность к запоминанию музыкального материала. Отсутствие зрительного ряда накладывает определенный отпечаток на ранней стадии исполнения, а именно — игра отрывками, как бы показ «заготовок», которые впоследствии надо будет довести до концертного уровня. Процесс запоминания нотного материала включает в себя одновременное запоминание рациональной аппликатуры, смены меха и нюансировки и в целом зависит от умения слышать произведение целиком. Формирование внутреннего слуха через воспитание вкуса — гарант успешного роста студента как творческой личности.

Наряду с ровностью исполнения виртуозных произведений важным компонентом является активная звуковая насыщенность, так называемая игра на активном мехе с ярко выраженной атакой звука и его завершением, а также умение играть быстро и разнообразно в штриховом отношении. В зависимости от фактуры конкретного произведения исполнитель, владеющий традиционной и пятипальцевой аппликатурами, а также обладающий пятирядным мышлением, методом рационального использования преимуществ двух аппликатур на основе вышензложенного сможет добиться ощутимого качественного роста.

## Заключение

Рассмотренные в предыдущих главах объективные и субъективные закономерности формирования исполнительских навыков являются важным условием в работе баяниста, но сами по себе еще далеко не достаточны для достижения полного успеха. Необходимо связать научные основы с педагогической и исполнительской практикой, разработать и усовершенствовать методы воспитания баянной виртуозной техники, в которых те или иные конкретные исполнительские приемы опирались бы на естественные механизмы психомоторных процессов. Подчеркиваем, что мы говорим о технике, направленной прежде всего на выполнение художественных задач, а не являющейся самоцелью и механической тренировкой. Отдельные приемы такой техники могут рассматриваться и изучаться самостоятельно, но при этом они должны быть тесно связаны с образным содержанием, выразительностью музыкального материала, с эмоциональной увлеченностью в работе. Известно, что развитие виртуозной техники баяниста идет гораздо интенсивнее и успешнее, когда с первых шагов оно стимулируется положительными эмоциями и творческим воображением.

Только при творческом подходе может сформироваться индивидуальная художественная техника учащегося. Дело педагога вести работу в нужном направлении и последовательно развивать у учащегося чувство стиля, формы, характера музыкальных образов и логическое мышление.

## Литература:

- Бирмак А.* О художественной технике пианиста. — М., 1973.  
*Гат Й.* Техника фортепианной игры. — Москва-Будапешт, 1957.  
*Гвоздев П.* Работа баяниста над развитием техники. / Сб. «Баян и баянисты», вып. 1, — М., 1970.  
*Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. — М., 1967.  
*Совшинский С.* Работа пианиста над техникой. — Л., 1968.  
*Шмидт-Шкловская А.* О воспитании пианистических навыков. — Л., 1971.  
*Шульпяков О.* Техническое развитие музыканта-исполнителя. — Л., 1973.

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ГСИИ**

В исполнительстве на любом инструменте существуют два вида музицирования: сольный и ансамблевый, или оркестровый. Между ними наблюдаются значительные отличия, что не может не отразиться на процессе обучения.

Перед педагогом по специальности стоит очень непростая дилемма. С одной стороны, вкладывая весь свой личный исполнительский опыт в занятия со студентом, он заботится о том, чтобы учащийся как можно результативнее развивался непосредственно как исполнитель и выдавал достигнутые результаты на экзаменах и конкурсах. С другой стороны, он должен воспитывать студента как представителя определенной культуры, грамотного творческого музыканта. А как быть, если студент наделен средними данными и в перспективе из него вряд ли выйдет солист-виртуоз? И вот тут на помощь студенту как будущему профессионалу, приходят такие, казалось бы, второстепенные предметы, как ансамбль, оркестр и сопутствующие им теоретические дисциплины.

Оркестр — коллектив единомышленников, опирающийся на общую идейно-эстетическую платформу. У оркестрового исполнителя, в отличие от солиста, более широкий спектр внимания при игре. Он должен уметь слышать партнеров, оркестр в целом и свою партию в общем звучании, искать и добиваться соответствия своей собственной трактовки произведения с трактовкой дирижера. Игра в оркестре, воспитывая коллективную ответственность, дисциплинирует творчески, так как перед участниками стоит задача исполнить свою партию (соло или аккомпанемент), не выходясь из ритма, не выделяясь динамикой, штрихами, фразировкой, и в то же время не остаться на вторых ролях.

В данной статье речь пойдет о работе с оркестром русских народных инструментов в вузе вообще, а также о специфике и некоторых особенностях работы в оркестровом классе Государственного специализированного института искусств.

Оркестр русских народных инструментов, как и любой другой, состоит из нескольких инструментальных групп, каждая из

которых выполняет определенную функцию. Основная группа — группа домр, в которую входят малые, альтовые и басовые домры. Малым домрам подвластны как виртуозные, так и кантиленные партии. Группа альтовых — душа мелодии. Группа басовых, функционируя как ритмический стержень, является в то же время и вторым голосом альтовых. Следующая группа — группа балалаек. Она состоит из балалаек прим, секунд, альтов, басов и контрабасов. На эту группу инструментов возлагается роль ритмической основы, за исключением, пожалуй, балалаек прим, которые часто выступают в роли солирующих. Одно из значительных мест в оркестровой партитуре принадлежит баянной группе. В конструктивных особенностях баяна заложены многочисленные музыкальные функции: от одно- и многоголосного изложения мелодии до полного аккомпанемента (бас — аккорд). Особое место, хотя и не во всех оркестрах, принадлежит группе народных духовых инструментов: жалейкам, рожкам, свирелям. А вот деревянные духовые инструменты — флейты и гобои, а также их разновидности, — обязательные участники исполнения произведений для народного оркестра. По-своему интересна и разнообразна группа самых древних музыкальных инструментов — ударных, а также инструмент времен Садко — гусли (клавишные, щипковые, а с недавних пор и звончатые).

Вышеописанный исторически сложившийся состав оркестра русских народных инструментов является основой для формирования любого студенческого коллектива с учетом лишь некоторых отклонений, связанных чаще всего со спецификой отдельно взятого учебного заведения. К такого рода вузам относится Государственный специализированный институт искусств. Непостоянное число как самих абитуриентов, так и их соотношение по специальностям, некоторым образом затрудняет процесс формирования состава. Тем не менее, за последние три года наблюдается определенная стабильность в соотношении групп. Партитура оркестра русских народных инструментов на сегодняшний день выглядит таким образом:

Домра малая I — 2 человека

Домра малая II — 1 человек

Домра Альт I — 2 человека

Домра Альт II — 1 человек

Баян — 1 человек

Балалайка прима — 2 человека

Балалайка секунда — 1 человек

Балалайка альт — 1 человек

Балалайка бас — 1 человек

Балалайка контрабас — 1 человек

Недоукомплектованность оркестра связана не с отсутствием инструментов, а с отсутствием некоторых специальных классов, таких, как домры, балалайки, гуслей, деревянных духовых инструментов, т.к. желающих заниматься на этих инструментах в училище пока, к сожалению, катастрофически мало. На кафедре народных инструментов в настоящее время обучаются баянисты, аккордеонисты и гитаристы. А это значит, что оркестр состоит из «ознакомленцев», т.е. студентов, освоивших помимо своих основных инструментов дополнительные — оркестровые. Такой факт, безусловно, является тормозящим в развитии должного уровня профессионального звучания оркестра.

В зависимости от числа поступивших на первый курс может меняться количество играющих одну и ту же партию, но состав остается неизменным. К сожалению, это не решает вопроса, так как относится скорее всего к количественной, а не качественной характеристике оркестра.

Игра на струнных инструментах, в частности на домре, с сильным натяжением струн, неизбежно вызывает появление мозолей на левой руке. И если студент, играющий в оркестре на домре, по основной специальности — баянист, то мозоли иногда мешают ему ощущать кнопки на баяне. Студенты же, обучающиеся по специальности на гитаре, хорошо знают цену ногтям на пальцах правой руки. Для них это основной принцип звукоизвлечения. Такой студент, играя в оркестре на домре, пытается взять медиатор и приспособливается таким образом, чтобы ногтями не зацепить о струны и тем более не сломать их. Естественно, что качество звучания при такой постановке не соответствует должному критерию домриста-специалиста.

Есть свои особенности в постановке рук и принципах звукоизвлечения при игре на балалайке. Этот инструмент, по сути, не нуждается ни в каких дополнительных приспособлениях при игре. Здесь все, как в природе, естественно: звук возникает при ударе пальца по струнам. Но если партии секунды или альта играют баянисты или гитаристы, то им никак не обойтись без медиатора, сделанного из мягкой кожи или капрона.

Аккордовая фактура изложения нотного текста в партии балалаек, широкий гриф самого инструмента требуют определенного

усилия при игре и могут привести сначала к зажатию, а потом и к болевым ощущениям в запястье левой руки. А это, в свою очередь, негативно отразится и на занятиях по специальности. Поэтому студент своевременно должен обратить внимание на отклонения в ощущениях, предупредить педагога, а тот, со своей стороны, — принять соответствующие меры.

Проще дело обстоит с балалайками бас и контрабас. И оркестровые партии здесь легче, и играть надо медиатором. А запись в басовом ключе не является препятствием, так как он давно освоен студентами на занятиях по общему фортепиано. Вот почему желающих играть на этих инструментах в оркестре всегда много.

Говорить о баянной группе в небольшом оркестре, каковым является оркестр ГСИИ, не приходится. Для соблюдения звукового и тембрового баланса достаточно одного баяна — это доказано практикой. Но одно из обязательных условий выбора студента, который будет исполнять баянную партию, — это должен быть специалист, а не «ознакомленец». Мало того, им должен быть один из лучших студентов кафедры народных инструментов, обладающий высокой самодисциплиной. Он должен уметь быстро подбирать по слуху, обладать «железным» чувством ритма. Было бы замечательно, если бы он имел и некоторые навыки импровизации. Такой исполнитель в случае малейшей накладки, сбоя в любой партии может быстро сориентироваться, подхватить, на концерте или экзамене помочь всему оркестру выйти из критической ситуации. Такие требования к студенту-баянисту в оркестре не случайны, ведь он — второй дирижер, а значит, на него возлагается большая ответственность.

В оркестре русских народных инструментов ГСИИ пока отсутствуют представители ударной, духовой групп и гусяры. На сегодняшний день в институте пока нет студентов, обучающихся на этих инструментах. А если со временем среди поступивших на музыкальный факультет будут домристы, балалаечники, духовики, то со второго курса, согласно учебному плану, они станут полноправными музыкантами студенческого оркестра.

При формировании состава оркестра, который в любом учебном заведении неизбежно ежегодно меняется, пополняясь студентами младших курсов, желательно, чтобы старшекурсники исполняли первые партии, а студенты младших курсов — вторые. Такой принцип в распределении партий разной степени трудности дает возможность младшим приобретать навыки исполнения произ

ведений по возрастающей степени сложности. Необходимо также учитывать пожелания самих студентов: на каком из оркестровых инструментов они хотели бы играть, так как некоторые из поступивших уже играли в училищных оркестрах.

Наконец оркестр сформирован, инструменты ждут своих исполнителей. Начинается кропотливая, наполненная творческими идеями, спорами, огорчениями, но интересная работа. Еще задолго до начала репетиций педагог-дирижер должен тщательно продумать список произведений, составляющих репертуар оркестра. Это одна из нелегких задач, так как, с одной стороны, репертуар должен соответствовать возможностям студентов, с другой — отвечать требованиям обычной вузовской программы.

Репертуар оркестра народных инструментов, как и в классе по специальности, составляет традиционно: произведения русской и зарубежной классики, произведения современных композиторов, оригинальные пьесы, написанные специально для оркестра народных инструментов, обработки русских народных песен и мелодий. Основа репертуара любого студенческого оркестра — оригинальные произведения и обработки. Следует также отметить, что в настоящее время репертуар современных профессиональных оркестров значительно усложнился за счет включения в него сочинений современных, как отечественных, так и зарубежных, композиторов. В силу специфики контингента обучающихся в ГСИИ, здесь к выбору репертуара следует подходить особенно осторожно. Слишком сложная, перегруженная программа, рассчитанная в основном на трудоемкие репетиции, может способствовать снижению интереса студентов к этому предмету. А ведь конечная цель существования оркестра — публичные выступления, участие в концертах.

Во всех учебных программах для музыкальных вузов одной из важных задач оркестрового класса является воспитание навыка чтения с листа, которое необходимо не только для предстоящей работы в оркестровых коллективах, но и для ознакомления с обширной музыкальной литературой, что, в свою очередь, расширяет музыкальный кругозор, развивает у студентов художественный вкус. Студенты музыкального факультета ГСИИ, к сожалению, лишены этой возможности, что, однако же, отнюдь не снижает требований к ним. Специфика заключается в том, что нашим студентам приходится или учить все

оркестровые партии наизусть (речь идет о тех, кто занимается по системе Брайля), или играть по нотам, предварительно хорошо выучив свою партию. Конечно, при таком методе нет возможности играть обширный репертуар. Возможность совместной репетиции неизбежно отодвигается на одно-два занятия, пока каждый из оркестрантов не ознакомится со своей партией. А если к тому же произведение достаточно сложное и продолжительное, то проблема быстрого разучивания усугубляется. Поэтому для педагога очень важно правильно составить программу, помня при этом, что пьесы кантиленного характера могут звучать некачественно (прием тремоло для исполнителей «ознакомленцев» достаточно труден), а в пьесах быстрых должен быть обеспечен максимум позиционного удобства. Некоторые трудности возникают и в том случае, если произведение перенасыщено различными штрихами, что требует от исполнителей определенного уровня мастерства. Таким образом, педагог, находясь в жестких рамках в выборе программы и зная возможности своего коллектива, вынужден сам делать инструментовки выбранных им пьес.

Положительный результат наблюдать в том случае, если педагог по оркестру, инструментоведению, инструментовке и ознакомлению с родственными инструментами один и тот же. Так, на занятиях по инструментовке студентам можно предложить включить в программу несколько пьес и инструментовать их с учетом состава оркестра, в котором они сами играют, а в дальнейшем выучить эти произведения на репетициях оркестра. Таким образом, студент-инструментовщик может реально услышать свою работу, разобраться с помощью педагога, где он допустил ошибки, а где его знания и творческая интуиция принесли положительный результат. Студенческие инструментовки как результат работы по предмету «инструментовка» обязательно выносятся на зачетную сессию. А наиболее удачные исполняются в концертах, пополняя репертуар оркестра. Такой вид работы, безусловно, является стимулом, как в занятиях по инструментовке, так и в оркестровом классе, добавляет студентам уверенности в своих способностях, дает возможность на деле проявить свою самостоятельность, творческую фантазию. В репертуар оркестра русских народных инструментов ГСИИ уже давно вошли следующие студенческие работы:

– Г. Свиридов. «Марш» из музыкальных иллюстраций к повести А.С. Пушкина «Метель». Инструментовка М. Павлова;

– А. Рубинштейн. «Тореадор и Андалузка». Инструментовка В. Бецы;

– А. Даргомыжский. «Меланхолический вальс». Инструментовка А. Мудряка;

– М. Дунаевский. Увертюра к к/ф «Дети капитана Гранта». Инструментовка для баянного дуэта и оркестра русских народных инструментов В. Бережного.

Оркестру русских народных инструментов подвластны любые жанры классических произведений: симфонические, фортепианные, переинструментовки с любых ансамблевых составов. В репертуаре оркестра ГСИИ есть и миниатюры: «Хор охотников» из оперы К. В. Вебера «Волшебный стрелок», Музыкальный момент Ф. Шуберта, Менуэт Л. Боккерини, и более развернутые сочинения – Антракт к IV акту оперы Ж. Бизе «Кармен». Из оригинальных сочинений можно отметить «На ярмарке» И. Тамарина, «В сельском клубе» Е. Дербенко, «Светит месяц» В. Андреева.

Значительную часть репертуара составляют аккомпанементы. К этой форме коллективного музицирования студенты проявляют особый интерес. С одной стороны, солисты должны постоянно держать большую часть репертуара в форме (помимо произведений, готовящихся и уже исполненных на экзаменах), что, безусловно, стимулирует их к занятиям по специальности. Они хотят, им нравится выступать пусть с небольшим, но оркестром. И делают они это с интересом и воодушевлением. С другой стороны, партитура для аккомпанемента имеет свою специфику – она легче для каждой из групп и прозрачнее в целом. А это значит, что и учить музыканты такие произведения будут быстрее, чем оркестровые пьесы. К тому же при исполнении аккомпанемента у оркестрантов появляется чувство ответственности, сопереживание за успешное выступление солистов-сокурсников.

В сопровождении институтского оркестра пели (теперь уже выпускники) О. Осколков («Вдоль по Питерской», «Ямщик не гони лошадей»), Н. Чернявская (А. Верстовский «Старый муж», «Колокольчик»), С. Лысенко («Вдоль по улице метелица метет»), играли О. Голубева (фортепиано – Дж. Гершвин «Хлопайте в такт») и Е. Алексеева (домра – А. Цыганков «Джазовый экспромт», В. Городовская «Чернобровый-черноокий»).

Планируется расширить список, как солистов, так и исполняемого ими репертуара, а со временем включить в программу оперные сцены и произведения для хора.

За небольшой срок существования оркестра в ГСИИ практически было доказано, что есть достаточно произведений довольно сложных, но которые тем не менее нравятся студентам. И оказалось, что такие произведения им по силам — они быстро выучивались и исполнялись не только с увлечением, но даже с долей артистизма. Такие пьесы заметно повысили профессиональный уровень оркестра. Среди них — «Ту степ» А. Цыганкова, «Карело-финская полька» В. Беляева, русская народная песня «Валенки» в обработке А. Широкова.

Успешное, результативное воспитание у студентов навыков оркестровой игры, а в дальнейшем и оркестрового мастерства в значительной степени зависит от правильного соотношения между основными формами работы: групповыми репетициями, общими репетициями и концертами, экзаменационными выступлениями.

Занятия оркестра ГСИИ во многом отличаются от занятий в обычном вузе. Специфика изначально отражена в учебном плане кафедры народных инструментов.

Студенты I курса по два часа в неделю посещают «Ознакомление с родственными инструментами», где на индивидуальных занятиях осваивают народные инструменты, изучая более подробно приемы игры, принципы звукоизвлечения, работу игрового аппарата, штрихи, технические возможности оркестровых инструментов. В конце каждого семестра студенты должны сыграть несколько небольших пьес, примерно школьного уровня, на разные виды техники. А к концу первого курса, на усмотрение педагога, это могут быть и небольшие ансамбли: дуэты, трио, квартеты.

В дальнейшем оркестр занимается по 2 часа 3 раза в неделю. В течение II курса параллельно продолжается «Ознакомление с родственными инструментами», но уже по одному часу в неделю, — этого достаточно для разучивания в индивидуальном порядке оркестровых партий. Если при этом и оркестр, и «Ознакомление» ведет один и тот же педагог, можно более гибко планировать и проводить занятия, вызывая на репетиции по два-три человека. При таком составе легче работать над каждой партией, над преодолением технических трудностей, ритмичес

кой точностью; выучивая пьесы в меньшем составе, второкурсникам легче влиться в оркестр.

Обычный студенческий оркестр состоит из 30-40 человек. В оркестре ГСИИ на сегодняшний день 13-15 студентов. На первых занятиях в процессе разбора программы можно несколько часов посвятить групповым занятиям (например, первый оркестровый час заниматься с домровой группой, второй – с балалаечной) и лишь после этого переходить к совместным репетициям.

На групповых занятиях студенты должны выучить нотный текст и достичь примерно одинакового уровня подготовленности к совместному музицированию. На общих репетициях внимание музыкантов направлено уже на осознание своей роли в общем звучании, понимание функции своей партии, исполнение ее в соответствии с художественными особенностями произведения в целом.

В обычном (самодеятельном, школьном, студенческом, профессиональном) оркестре исполнители, видя мимику, ощущая внутреннюю энергию, темперамент, четко следуют за дирижером, подчиняясь его дирижерскому жесту. Такой возможности многие из студентов ГСИИ лишены. Как же быть? Каким образом оркестр начнет играть одновременно в нужном темпе, точно замедлит и ускорит его именно в том месте произведения, где это нужно. Для этого можно использовать метод джазовых групп: перед началом каждой пьесы дирижер отстукивает темп и размер, которые необходимы для исполнения произведения. Педагог, оставаясь при этом на обычном дирижерском месте, после вступления оркестра продолжает им руководить. Те студенты, которые видят и понимают дирижерские жесты, играют более уверенно и ведут за собой остальных.

Если в произведении встречается резкая смена темпа (например: Е.Дербенко «В сельском клубе» – перед средней частью), то между частями нужно добавить одну долю, прохлопав ее в ладоши уже в будущем темпе. На языке обычного дирижерского жеста это соответствует аффтакту, который также предназначен для показа нового темпа.

Не все изменения могут и должны сопровождаться шумовыми эффектами. Напротив, в лирических темах «Меланхолического вальса» и первой части пьесы «В сельском клубе» такой метод неуместен. В этих пьесах связующая роль между дирижером и оркестром принадлежит баянисту, что заранее

предусмотрено инструментовкой. И хотя замедления неоднократно отрабатываются на репетициях, от баяниста, от его музыкальной памяти, сценического самообладания, выдержки зависит очень многое.

Встречаются произведения, где в роли ведущего при переходе к новому темпу выступает балалаечная ритм-группа (например в «Антракте» Ж.Бизе). Добиться замедления, как, впрочем, и ускорения, в группе труднее, чем у одного исполнителя. Сколь много ни отрабатывалось бы такое место, дирижер должен быть всегда готов во время публичного выступления помочь оркестру, подсказав темп хлопками. Проблемы ансамбля, сыгранности, сохранения ритмического стержня может решить наличие ударника в оркестре. Если же таковой отсутствует, как в оркестре ГСИИ, то взять на себя его роль может педагог-дирижер. При этом он занимает традиционное место ударной группы в оркестре и при необходимости играет на небольших легких ударных инструментах – бубне, трюгольнике, трещотке, коробочке.

Одно из основных назначений обычного студенческого оркестра в обычном вузе и училище – использование его для дирижерской практики студентов, конечным результатом которой является сдача государственного выпускного экзамена по дирижированию. Выпускник при этом получает квалификацию «дирижер оркестра народных инструментов». К сожалению, студенты ГСИИ лишены этой возможности, хотя (как знать?), может быть, некоторые из них в будущем в своей практике и станут руководителями ансамблей и даже оркестров. Возможно, в дальнейшем и эту проблему можно будет решить, по-своему применив различные формы оркестровой работы: разучивание партий с отдельными исполнителями, проведение студентами групповых, а старшекурсниками и общих репетиций. Кроме того, студенты, написавшие инструментовки для ансамбля или оркестра, могут сами разучить свои пьесы с исполнителями и сами же на зачете или концерте выступить в роли руководителя или дирижера. Такие занятия можно предложить использовать в учебном плане как факультатив. Было бы желание.

Важнейшим заключительным этапом занятий в оркестровом классе обычного вуза является работа над программой для открытого концерта. Некоторым студенческим оркест

рам под силу в течение учебного года подготовить 3-4 концертные программы.

Несколько по иному решается этот вопрос в оркестре ГСНИ. Вышеописанные методы и принципы работы говорят о медленном выучивании программы. В год оркестр успевает выучить и показать на зачетах 6-8 произведений. Некоторые из них являются необходимыми лишь для учебного процесса, а не для включения в сольный концерт. Поэтому оркестр, будучи постоянным участником институтских вечеров, шефских концертов, где требуется сыграть 2-3 произведения, с сольным концертом за шесть лет своего существования выступил только в 1999 году. Это был своего рода творческий отчет коллектива. Разнообразная программа, участие солистов института, теплая атмосфера в зале среди слушателей вселили уверенность в своих силах и в необходимости проведения таких концертов. Число профессиональных оркестров в настоящее время резко возросло.

Фестивали оркестров, конкурсы композиторов, пишущих для народного оркестра, конкурсы дирижеров, работающих с оркестрами народных инструментов, — все направлено на развитие массового народного искусства, на воспитание не только профессионалов, но и широкой массы слушателей в духе народных традиций. Наступило время, когда можно не только говорить об искусстве сольного исполнительства, но и смело употребить понятие «искусство оркестрового исполнительства». А раз так, то почему бы в училищных и вузовских программах не уделять больше внимания изучению истории создания и развития оркестров русских народных инструментов, особенностям инструментовки для народного оркестра, принципам работы с оркестром на практике. В специальном классе любого факультета студенты вузов изучают методiku преподавания специальности, ее историю и теорию, современный сольный репертуар, ведут педагогическую практику под руководством педагогов-консультантов, при этом ансамбль и оркестр остаются как бы второстепенными дисциплинами. На самом деле более серьезный подход к их изучению намного дополнил бы, обогатил знание студентами своей профессии, сделал их более квалифицированными профессионалами, а в некоторых случаях повысил и индивидуальный исполнительский уровень молодых музыкантов.

<i>В.Н.Спиряев.</i> О романсовом творчестве А.В.Гольденвейзера .....	180
<i>Н.С.Диденко.</i> Типология музыкального времени (на опыте концепции Н.Бердяева) .....	190
<i>А.И.Борисов.</i> Искусство как познавательная и моделирующая деятельность .....	207
<i>Б.А.Зурабов.</i> Г.Башинджагян и русское искусство второй половины XIX века .....	214
<b>ПЕРВЫЙ ОПЫТ НАШИХ ВЫПУСКНИКОВ</b>	
<i>В.Н.Кулаков.</i> О роли компенсаторных факторов при обучении незрячих музыкантов .....	222
<i>В.П.Беца.</i> Проблемы эстетического воспитания в работе с детским фольклорным ансамблем .....	232
<b>ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ, НАСТАВНИКА, ДРУГА</b>	
<i>М.А.Готсдинер.</i> Слово об учителе .....	239
<i>М.С.Скробкова-Филатова.</i> Юбилейная конференция, посвященная А.Ф.Лосеву .....	242
<i>С.А.Филатов.</i> Взгляды А.Ф.Лосева на природу музыкального искусства и современные направления компьютерной композиции ....	248
<i>Г.М.Пасс.</i> Из поколения учителей .....	256

**Научно-методические проблемы преподавания  
в специализированном вузе искусств**

*Сборник статей  
Выпуск 2*

Редактор *Т.К. Каракаш*  
Корректор *Г.И. Мазурова*  
Компьютерный оригинал-макет *А.Б. Критский*

Сдано в набор 12.10.99. Подписано в печать 29.12.99  
Формат 60x88 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага . Печать  
Объем уч. изд. л. Тираж 400 экз. Заказ

Отпечатано с готового оригинал-макета