

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
ГАПОУ РБ «КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»**

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИМИ СЛОЖНОСТЯМИ В
ПРОИЗВЕДЕНИИ**

Методические рекомендации

Улан- Удэ
2017

Утверждено:
Методическим советом ГАОУ СПО «Колледж искусств
им. П.И.Чайковского»

Рецензенты:
Цымпилова Л.Р., з.р.к. РБ

Составители:
Тютрина Л.Ф.

Некоторые аспекты работы над технологическими сложностями в производстве: методические рекомендации для студентов ССУЗов / сост. Тютрина Л.Ф.. – Улан-Удэ, 2017 г.-21с.

Данные методические рекомендации подготовлены для студентов специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (Инструменты народного оркестра) ПМ.01 Исполнительская деятельность

Данные методические рекомендации направлены на формирование и развитие следующих профессиональных компетенций ПК 2.2.

В методических рекомендациях представлен теоретический материал для самостоятельного изучения студентами, а также практические задания для использования в процессе учебной практики.

ВЕДЕНИЕ

Деятельность музыканта – исполнителя посвящена изучению музыкальных произведений. Работая над их освоением, он учится исполнительскому искусству. На этом строится музыкально-исполнительская педагогика. Работа над произведением является основополагающей в процессе обучения музыканта, будь то ученик музыкальной школы или студент колледжа.

Как работать над новым произведением? Имеет ли смысл делить работу на несколько этапов или охватывать изучение произведения целиком? Этот вопрос не одно десятилетие волновал как педагогов, так и профессионалов-исполнителей. Здесь нет единого мнения даже среди великих педагогов-музыкантов.

1. Типы работы над музыкальным произведением

Существует два различных типа работы над музыкальным произведением. Первый тип работы характеризуется расчленением произведения на отдельные

этапы, каждый из которых имеет свои особые задачи и свои способы действия.

Можно сказать: первый этап – этап первоначального формирования музыкального образа, второй этап – этап технического (главным образом, двигательного) овладения произведением, третий этап - этап исполнительской реализации музыкального образа. Такая характеристика этих этапов является схематической и в значительной мере условной. Всякая систематизация неизбежно схематизирует творческий процесс. Но если она правильно расчленяет его и правильно определяет главное в этапах, то тем самым направляет внимание на самое существенное и в значительной мере предсказывает методику работы.

При втором типе работы мы находим целостный, не расчленяющийся на этапы, процесс работы, в котором решение отдельных задач, связанное с применением особых способов действия, не является основанием для разделения процесса работы на ясно отграниченные и более или менее длительные отрезки времени.

Цели и задачи данной работы более определенные. Автор согласен с представителями первого типа работы над музыкальным произведением, и считает, что данный тип работы наиболее целесообразен как для ученика детской

музыкальной школы, так и для учащегося среднего профессионального учебного заведения. В данной работе автор раскрывает некоторые секреты освоения технологических сложностей на втором этапе работы над произведением.

2. Роль второго этапа в работе над произведением

Преимущественное значение на втором этапе приобретает процесс автоматизации движений, осуществляющих исполнение произведения на инструменте. Направленность на решение двигательной задачи при более или менее ярком выраженном отвлечении от собственно музыкальных задач - характерная черта второго этапа у всех исполнителей первого типа работы.

Наиболее общей особенностью второго этапа является игра в медленном темпе *forte*, в условиях которой, в основном, и автоматизируется двигательная сторона исполнения произведения. Медленная и громкая игра (её еще называют «крепкая»), это игра, при которой медленно и громко произносятся на инструменте все звуки, входящие в состав данного произведения; игра, при которой

сознательно огрубляется и нивелируется вся сложная система звуковых планов внутри ткани произведения.

Работа над произведением в медленном темпе нужна для того, чтобы иметь возможность проследить за точностью исполнения звуко-пальцевых последовательностей и комбинаций. Нужна она и для некоторых элементарных приспособлений к необычным или сложным игровым движениям. Нередко движения и аппликатура, удобные в медленном темпе, оказываются неудобными в быстром темпе. Поэтому нужно периодически проигрывать произведение в настоящем темпе, проверяя удобство аппликатуры. Игра в медленном темпе нужна на всех этапах работы над произведением вплоть до концертного периода. «Все понять, все услышать, все успеть сделать лучшим образом и всему дать оценку – вот задача медленного темпа» - пишет С. Савшинский [4, с.101].

Стадия разучивания – решающая в рассматриваемом процессе, она поглощает девять десятых всего времени и труда, которые затрачивает исполнитель на овладение данным произведением.

Основное содержание этой стадии – работа над пьесой «по кускам», техническое освоение и

художественная отделка каждого из них. «Основной тон» произведения должен «звучать» в исполнителе на всем протяжении стадии разучивания. В противном случае утратится «сквозное» действие, критерий, направляющий работу над деталями, в результате чего последние расползутся, станут «в меру самостоятельными, то есть никчемными».

«Надо выгладить каждый уголок и каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу легче все собралось в единое целое» - пишет С. Рахманинов

[1, с. 67].

По каким признакам необходимо членить произведение на куски, и в какой последовательности? Простейший порядок – это игра подряд и попутное дробление на куски. Но это не лучший способ.

Г.Коган рекомендует приниматься, прежде всего, за «лакомые» для пальцев куски, вызывающие наибольший интерес и зажигающие воображение. С. Рихтер начинает с самых сложных мест и увлекается работой над ними настолько, что места, которые кажутся не требующими работы, и части, написанные в темпе *andante* или *adagio*, проходит в последнюю очередь.

Возвращение к работе над частностями неизбежно на любой стадии. Так же следует обращаться к проигрыванию пьесы большими кусками или даже целиком. Это необходимо делать для того, чтобы проверить, насколько удачной была «рабочая гипотеза».

Такие проигрывания – прямой путь к завершению работы. По задачам они должны быть различными. Тут и выяснение мест, требующих доделок, а то и переделок. Тут и исполнение с полной самоотдачей - как на эстраде.

Итак, при изучении произведения вся техническая работа сосредоточена во втором этапе. О развитии техники музыканта исполнителя надо заботиться с первых шагов. Для успешного технического развития важна планомерная работа над умело подобранным и разнообразным техническим материалом. Все виды техники неразрывно связаны в сложной координации взаимодействий крупных и мелких мышц.

Движение от простого к сложному – основное правило педагога!

К освоению техники идут двумя путями: либо заготавливая «впрок» владение её основными элементами, либо попутно преодолевая в повседневной работе

трудности, встречаемые на пути решения художественных задач.

В первом случае – повторение многократное и каждодневное. Так, преимущественно в среднем темпе играют гаммы, арпеджио, упражнения. Техника понимается в данном случае как сумма технических элементов. И.Гофман говорит: «Техника – это общее определение, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, легато и различные туше, стаккато, а также динамические оттенки». [4, с. 110]

3. Варианты освоения технологических сложностей

Применительно к домре варианты работы над мелкой и крупной техникой достаточно определенные и о них следует поговорить отдельно. Существует множество способов «отработки» мелкой техники. К ним мы относим исполнение шестнадцатых квартолями: быстро-медленно и наоборот, в виде форшлага или мордента, игра пунктиром или обратным ударом, медленно-legato в динамике *f* и быстро-legato в динамике *p*.

Восходящие и нисходящие пассажи *ad libitum* играют, как правило, с ускорением, со стремлением к наивысшей точке. Очень полезно проучивать их с конца, т.е. начиная с последней кварты. Затем необходимо добавлять по 2,3,4 ноты в зависимости от аппликатуры. И каждый новый виток проигрывать «на раз», со стремлением к вершине целиком, пока не уложится весь пассаж.

Исполнение двойных нот играет важную роль в развитии техники левой руки. Можно говорить о постепенности их изучения: с открытой струной, затем терциями, квартами, секстами и так далее. Но в произведениях музыкальная тема двойными нотами-*legato* зачастую представлена сразу всеми вариантами. Необходимо научить ученика исполнению тремоло-*legatissimo* с оставлением общего звука на грифе и подготовкой заранее пальцев левой руки при соединении двух интервалов.

Важнейшим условием исполнения двойных нот со сменой позиции является рациональная организация деятельности пальцев и эластичности кисти левой руки. При отработке *legato* двойными нотами необходимо соблюдать последовательность работы правой руки. Вначале надо проиграть мелодию ритмизованным тремоло, деля каждую

восьмую на две шестнадцатых. Далее следует проигрывать мелодию приемом тремоло нон-легато и только потом переходить к тремоло-легато.

Если в произведении встречается раздел, написанный терциями или секстами, необходимо в данном случае использовать правильную аппликатуру: 1,2 – 3,4 в терциях, и 1,3 – 2,4 в секстах. Игра терциями и секстами помогает исправить недостатки постановки левой руки. Это достаточно сложный прием игры, которому следует уделить особое внимание в развитии техники учащегося.

При исполнении мелодии двойными нотами следует выделять мелодический голос, чуть развернув медиатор к более высокой струне. Двойные ноты-тремоло полезно отрабатывать ритмизованным приемом игры (по 2,4 удара на каждый звук), тремоло-non legato или ударом вниз, сохраняя плавность скольжения пальцев левой руки и ровность ударов по двум струнам медиатором.

Самым сложным приемом является исполнение двойных нот октавами, особенно тремоло-легато. Ведущим пальцем в октавах будет четвертый, так как он более жестко связан с кистью и предплечьем, поэтому все внимание должно уделяться именно ему. Положение первого пальца будет более низкое, чем обычно, из-за большой растяжки.

Конечно, изучение октав-тремоло можно рекомендовать ученикам старших классов, имеющих крупную левую руку и хорошую растяжку пальцев.

Сложностью в исполнении аккордов является одновременное нажатие пальцев на три струны, поэтому пальцы необходимо группировать еще в воздухе и точно их ставить. Соединение нескольких аккордов надо отрабатывать отдельно: можно делить аккорды на два интервала и сперва уделить внимание удару по двум первым струнам, а потом по двум нижним, прослушивая мелодический голос, отрабатывая бросок кисти. Пальцы при этом расположены близко к грифу, при скачках ведущая роль принадлежит предплечью.

Все предложенные варианты работы над технологическими сложностями необходимо начинать с медленного темпа, постепенно доводя их до предельно быстрого. При этом важно следить за постановкой пальцев в левой руке и параллельным движением относительно двух струн в правой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основным и решающим условием для укрепления профессионального роста учащего являются повседневные, систематические, упорные занятия, без которых всякий разговор о методе, о восприятии и путях развития является беспредметным, а усилия педагога пропадают.

Таким образом, деятельность музыканта-исполнителя посвящена изучению музыкальных произведений. Работая над их освоением, он учится исполнительскому искусству. Роль педагога в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Участие его должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену. Во время занятий педагог, сидя рядом, должен тщательно следить за его игрой, обращая внимание ученика на точное прочтение нотного текста и выполнение всех авторских указаний. Показывая приемы игры, следует объяснять, в чем суть и важность их использования. В процессе работы над произведением педагог должен постоянно устранять неточность в приемах игры, исправлять недостатки в постановке рук, уметь предложить наиболее удобные варианты отработки технологических сложностей в произведении.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вицинский А. Процесс работы пианиста – исполнителя над музыкальным произведением. - М., Классика - XX I, 2004. – 96 с.
2. Вольская Т., Уляшкин М. Школа мастерства домриста. – Екатеринбург: Диамант, 1995.- 161 с.
3. Лукин С.. Уроки мастерства домриста. - М.: ПРОБЕЛ, 2006. – 80 с.
4. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М., Классика - XX I,2004 – 186 с.
5. Турчанинова Т. О профессиональном подходе к обучению скрипачей // Как учить играть на скрипке в музыкальной школе. – М.: Классика-XXI, 2006. – с. 70-78
6. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор, 2005. – 36 с.

