

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ**

**Ресурсный учебно-методический центр по обучению инвалидов
и лиц с ограниченными возможностями здоровья**

И.В. СЫРОЕЖКИН, В.Ю.БЕРЕЖНОЙ

**Об ансамблевой игре в условиях
работы с незрячими и слабовидящими
баянистами**

Учебно-методическое пособие



**Москва
2020 г.**

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ**

**Об ансамблевой игре в условиях
работы с незрячими и слабовидящими
баянистами**

Учебно-методическое пособие

**Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
Российская государственная специализированная академия искусств**

Авторы:

Сыроежкин Игорь Викторович – заведующий кафедрой народных инструментов Российской государственной специализированной академии искусств, профессор кафедры баяна и аккордеона РАМ им. Гнесиных, специалист в области инклюзивного музыкального образования.

Бережной Владислав Юрьевич – старший преподаватель кафедры народных инструментов Российской государственной специализированной академии искусств, специалист в области инклюзивного музыкального образования.

Рецензенты:

Васильев Василий Васильевич – декан кафедры народных инструментов РАМ имени Гнесиных, кандидат искусствоведения, профессор.

Гапонов Олег Николаевич – директор МОБМК имени А.Н. Скрябина, заслуженный работник культуры РФ, доцент кафедры баяна и аккордеона РАМ имени Гнесиных.

Об ансамблевой игре в условиях работы с незрячими и слабовидящими баянистами: Учебно-методическое пособие / Сыроежкин И.В., Бережной В.Ю. – М.: РГСАИ, 2020. – 81 с.

В учебно-методическом пособии профессора РГСАИ И.В. Сыроежкина и старшего преподавателя РГСАИ В.Ю. Бережного представлены основные вопросы методики работы с незрячими и слабовидящими учениками в классе ансамбля. Рассматриваются принципы формирования ансамбля и специфика работы над музыкальным произведением на трех этапах. Уделено внимание проблеме освоения нотного текста. Даны специальные упражнения, способствующие раскрепощению исполнительского аппарата. Издание предназначено для преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств, музыкальных студий и кружков, в которых обучаются инвалиды по зрению.

Издание может быть использовано для обучения студентов в системе среднего и высшего профессионального образования, а также с целью проведения курсов повышения квалификации педагогических кадров и работников отрасли культуры и искусства.

© Российская государственная
специализированная академия искусств, 2020

Содержание

Введение.....	5
I. О формировании дуэта баянистов и организации занятий в классе ансамбля.	12
II. Размещение участников дуэта баянистов во время игры.....	24
III. Работа над музыкальным произведением.	27
1. Начальное освоение нотного текста незрячими и слабовидящими участниками дуэта баянистов.	27
а) Специфика освоения нотного текста незрячими и слабовидящими ансамблистами.	27
б) Знакомство ансамблистов с музыкальным произведением.	30
2. Детальное освоение нотного текста.	34
а) Общие указания.	34
б) Особенности работы над звуком в дуэте баянистов инвалидов по зрению.	36
в) Артикуляция и штрихи.	41
г) Работа над меховедением в дуэте баянистов с нарушениями зрения. ..	51
д) Работа над техническим освоением музыкального произведения.	52
е) О развитии тембро-динамического слуха.	58
ж) Тембр.	60
3. Работа над произведением на этапе концертной готовности.	64
IV. Работа над артистизмом в дуэте баянистов.	72
V. Вопросы сценического самочувствия у ансамблистов с нарушениями зрения.	74
Заключение	77

Введение

Настоящая работа является дополненным и переработанным изданием учебно-методического пособия «Специфика работы с незрячими и слабовидящими баянистами в классе ансамбля», опубликованного в 2017 году. В предлагаемом труде те же вопросы разработаны более подробно и систематично.

Баянная ансамблевая форма исполнительства является довольно молодым видом музыкального искусства. Традиция совместного исполнительства на баянах возникла одновременно с появлением инструмента. В исследовании М.И. Имханицкого доказывается, что создание в нашей стране гармоника с трехрядной хроматической правой клавиатурой и полным хроматическим басо-аккордовым сопровождением в левом полукорпусе, которая позже стала называться «баяном» относится к 1897-му году. Изучение допрофессионального баянного исполнительства показало, что первые сведения о любительских дуэтах относятся к 1915-му году. С этого времени одаренные музыканты с нарушениями зрения стали играть в дуэте баянистов. Например, И. Соловьев (с ощутимым недостатком зрения) и Г. Бруев. Этот дуэт по количеству созданных записей на грампластинках не имел себе равных [см. 19, с. 66].

Н.Я. Паницкий, потерявший зрение практически сразу после рождения, вместе с сольными концертами совмещал и ансамблевые выступления. В 1934 году Н.Я. Паницкий с В.Э. Мильратом создают дуэт баянистов и становятся артистами госэстрады [см. 9, с. 24].

В первой половине XX века широкое распространение в профессиональном искусстве в учебных заведениях получают, как дуэты, так и трио, квартеты баянистов. В настоящее время дуэты баянистов являются наиболее часто встречаемой формой совместного баянного исполнительства.

Игра незрячих и слабовидящих учащихся в дуэте баянистов, в отличие от сольного исполнения, имеет более широкие художественно-

выразительные, технические возможности. В ансамбле баянистов совместно можно решить ту или иную задачу. К примеру, выделить какой-либо голос многоголосной фактуры, увеличить диапазон, решить вопрос о непрерывном мелодическом движении, разнообразных динамических возможностях – от фортиссимо до пианиссимо, а также артикуляционно-штриховых и тембровых многообразий. В дуэте баянистов расширяется репертуар, а также появляется возможность исполнять как оригинальные сочинения, так аранжировки произведений созданных для фортепиано, органа, камерного и симфонического оркестра.

В нашей стране система музыкального образования, а именно обучение игры на баяне начинает формироваться во второй половине 20-х годов XX века. Первая специализированная музыкальная школа-интернат для слепых, в которой стали обучать на баяне талантливых инвалидов по зрению открывается в 1945 году в Курске. В 1954 году это учебное заведение было преобразовано в музыкальное училище-интернат слепых, а в 2004 году в музыкальный колледж-интернат слепых.

В настоящее время социальная политика государства направлена на то, чтобы сделать качество жизни людей с нарушением зрения на одном уровне с остальной здоровой частью населения. Однако, необходимо, чтобы эта проблема решалась не только за счет социального обеспечения государства или каких-либо организаций и частных лиц. Очень важными являются и иные социальные, организационные, психологические, педагогические меры, которые позволят инвалидам по зрению адаптироваться в обществе, стать социально независимыми.

Сегодня в нашей стране уделяется большое внимание развитию трехступенчатого музыкального образования для людей с нарушениями зрения. В специализированных и обычных музыкальных школах, а также при образовательных школах-интернатах для инвалидов по зрению, в которых работают музыкальные студии и кружки, ведется обучение на баяне и аккордеоне. В среднем звене имеется Курский колледж-интернат слепых,

а в высшем звене - Российская Государственная Специализированная Академия Искусств.

В настоящее время в нашей стране существует одна единственная специализированная музыкальная школа для слепых и слабовидящих детей.¹ Однако многие одаренные юные музыканты обучаются на баяне в кружках и студиях при специализированных школах-интернатах, и только малая часть учащихся получает музыкальное образование в обычных музыкальных школах и школах искусств. Наиболее талантливые выпускники этих учебных заведений продолжают обучение в музыкальных колледжах, а также в колледже-интернате слепых в Курске, а затем лучшие баянисты и аккордеонисты получают высшее образование в Российской Государственной Специализированной Академии Искусств, либо в другом музыкальном вузе. Многие из учащихся и студентов этих заведений становились лауреатами престижных конкурсов и фестивалей.

Предлагаемое методическое пособие является попыткой обобщить многолетний опыт работы с незрячими и слабовидящими учащимися в классе баянного ансамбля. В работе мы будем рассматривать методические вопросы, связанные с работой преподавателя с незрячими и слабовидящими детьми III – VII классов музыкальных школ и школ искусств, а также работа будет полезна и для преподавателей, работающих в студиях и кружках при специализированных школах для лиц с нарушениями зрения.

Сегодня в программах обучения специализированных и обычных музыкальных школ заложен класс баянного ансамбля. Вопросы ансамблевого музицирования у учащихся-баянистов с нарушениями зрения являются чрезвычайно важными. Если с первого года обучения ансамблевая игра ученика с преподавателем часто практикуется на уроках по специальности, то со второго, третьего года обучения ансамбль является важной дополнительной дисциплиной, которая позволяет баянистам с особой

¹ Эта специализированная музыкальная школа была создана по инициативе незрячего баяниста и педагога А. И. Сухорукова в г. Армавире в 1989 году. В ней учащиеся с дефектом зрения получают полное начальное музыкальное образование.

интенсивностью повышать уровень исполнительского мастерства.

Дуэтное музицирование на начальном этапе музыкального образования способствует постепенному внутреннему раскрепощению юных баянистов с нарушениями зрения. В процессе работы в классе ансамбля ученики преодолевают внутреннюю замкнутость и начинают свободней общаться, как со своим партнером, так и с преподавателем.

Вместе с тем, при ансамблевом исполнении «развивается культура человеческих отношений, усиливается внутренняя работа исполнителей над своими личностными качествами» [3,80].

Ансамблевая игра имеет огромное мотивационное значение для активизации занятий на баяне. «Часто в исполнительской практике встречаются случаи, когда исполнитель солист играл неуверенно, робко, временами сбиваясь, позанимавшись в ансамбле он заметно укреплял свои позиции, к тому же его игра становилась осмысленнее, эмоциональнее...» [22, с. 5]. Совместное музицирование на первом этапе музыкального образования позволяет расширить художественный кругозор, развить звуковысотный, тембровый, динамический слух, а также способствует повышению исполнительского уровня, подчиняя собственное «я» собственному «мы». «Коллективное исполнительство способно играть существенную дисциплинирующую, организующую роль, поскольку ансамблист чувствует ответственность перед коллективом» [12, с. 3].

Во время ансамблевого музицирования активнее ведется и работа над артистизмом. Как подчеркивает Т. Воронина: «Совместная игра придает новые грани артистизму исполнителей: возникающее в процессе репетиций чувство не только контакта, но и соревнования с партнерами обостряет у молодого музыканта и «чувство публики»» [8, с. 19].

Для большего понимания того или иного положения в этой работе нотные примеры взяты из известных пьес для дуэта баянистов и аккордеонистов, созданных современными композиторами и аранжировщиками. Также авторами пособия созданы упражнения, направленные на раскрепощение

зжатости исполнительского аппарата у баянистов с нарушениями зрения.

Сразу необходимо оговорить важные условности, которые будут встречаться в этом пособии. Как мы увидим далее, в работе часто будет использоваться термин «слабовидящий». Поэтому важно подчеркнуть, что этот термин имеет несколько неопределенное понятие, так как общепринято слабовидящими людьми называть всех у кого зрение менее ста процентов. Мы же будем подразумевать под понятием «слабовидящие учащиеся» тех обучающихся, которые не могут в достаточной мере пользоваться плоскочечной системой нотной записи и являются инвалидами I или II группы.

В данном пособии мы будем опираться на дуэтную форму баянного ансамбля, так как она является наиболее распространенной, и в особой степени будет способствовать реабилитации инвалидов по зрению средствами коллективного музыкально-художественного творчества. Дуэт мобильнее в организации и в концертной деятельности, чем трио, квартет и т.д. Самовыражение учеников всегда эффективнее в коллективном творчестве. «Видя» реакцию своего партнера, учащийся более активно включается в работу, внимательнее относится к замечаниям. Совместное исполнение упражнений или пьес развивает умение слышать партнера и слушать себя. Ученики, которые играют одно и то же произведение по специальности, также могут исполнить его в дуэте. При этом преподавателю необходимо расписать голоса или разделить партии рук на два инструмента.

Далее в работе под термином «баян» мы будем подразумевать и «аккордеон». В то же время в западных странах термин «аккордеон» подразумевает «баян». Такая условность в этом труде связана еще и с необходимостью избежать громоздкого и назойливого словосочетания, например, «дуэт баянистов и аккордеонистов» или «играя на баянах или аккордеонах».

Актуальность работы, прежде всего, заключается в том, что специфика обучения инвалидов по зрению в классе баянного ансамбля не нашла сколь-

нибудь достойного отражения в учебно-методической литературе.

А ведь наиболее ответственным является первый этап обучения юных музыкантов с нарушениями зрения в классе ансамбля. В это время музыкальное предпочтение и профессиональная мотивация учащихся еще только формируется. Обучение навыкам ансамблевой игры незрячих баянистов требует системной, поступенчатой (от простого к сложному) и целенаправленной работы в классе баянного ансамбля. Совместное музицирование способствует полноценному развитию личности, включает в себя интеллектуальное и физическое развитие, а также духовное, художественное воспитание и в первую очередь воспитание любви к музыке.

Важно подчеркнуть, что несмотря на то, что учащиеся с нарушениями зрения добиваются успехов в баянном исполнительском искусстве, преподаватели среднего и высшего звена ощущают крайне недостаточную разработанность вопросов методики их обучения на начальном этапе в классе баянного ансамбля.

Особую актуальность эти вопросы приобретают еще и потому, что практически не существует работ по методике преподавания в классе баянного ансамбля с учащимися инвалидами по зрению в специализированной музыкальной школе.

Как известно, сегодня Министерством образования РФ активно разрабатываются вопросы инклюзивного обучения детей инвалидов. Например, в детской школе искусств имени А. А. Алябьева в Москве созданы условия для обучения детей с нарушениями зрения. Поэтому пособие будет являться необходимым методическим руководством для преподавателей, работающих, как в специализированных, так и в обычных, музыкальных заведениях, которые адаптированы для обучения инвалидов по зрению.

В пособии мы будем рассматривать основные этапы работы преподавателя в классе баянного ансамбля с инвалидами по зрению на первой ступени музыкального образования.

В первой главе даются рекомендации по формированию дуэта баянистов и организации занятий в классе ансамбля.

Во второй главе мы будем говорить о проблеме размещения незрячих участников дуэта баянистов во время игры.

Третья глава, в которой мы изучаем этапы работы над произведением, включает в себя три раздела:

1. Начальное освоение нотного текста незрячими и слабовидящими учащимися в дуэте баянистов;
2. Детальное освоение произведения;
3. Работа над произведением на этапе концертной готовности.

В четвертой и пятой главе мы затрагиваем вопросы артистизма и сценического самочувствия у ансамблистов с нарушениями зрения.

По временным рамкам все представленные этапы являются неравноценными. Например, периоду концертной готовности предшествует длительная и многоаспектная детальная работа преподавателя над выбранным произведением.

Период работы над произведением является главной содержательной частью совместной творческой деятельности преподавателя и участников ансамбля. В это время формируется исполнительский облик дуэта баянистов, а также перспектива их дальнейшего профессионального роста.

І. О формировании дуэта баянистов и организации занятий в классе ансамбля.

В настоящее время в нашей стране талантливые музыканты, инвалиды по зрению получают дополнительное образование в специализированных музыкальных школах, а также в большой мере в студиях и кружках при специализированных образовательных школах-интернатах. Начальный этап образования является особенно ответственным так, как музыкальные предпочтения и профессиональная мотивация начинают только формироваться. Полноценное развитие личности будет проходить в том случае, если наряду с интеллектуальным и физическим ростом учащиеся с недостатком зрения будут получать и духовное художественное воспитание.

Дуэт баянистов – это наименьшая форма коллективного исполнительства. По сравнению с более многочисленными баянными ансамблями (трио, квартет) дуэт мобильнее. Такой вид ансамбля легче организовать, проще подобрать психологически совместимых и приблизительно равных по уровню игры на инструменте учеников.

Большое значение имеет, когда ансамбль формируется из увлечённых, любящих баянное искусство учащихся. Такие человеческие качества, как трудолюбие, упорство, терпение, воля, будут способствовать покорению вершин ансамблево-исполнительского искусства на первом этапе музыкального образования. Темперамент, эмоциональность, технические возможности у каждого ансамблиста могут быть различны, главным же критерием будет стремление, заинтересованность учеников к совместному музицированию.

Несмотря на то, что в учебных планах детских музыкальных специализированных студий и школ ансамбль предусмотрен чаще всего с третьего года обучения, на практике же с первого класса на уроках по специальности преподаватель для воспитания исполнительского слуха у начинающего музыканта зачастую использует дуэтную игру.

В «Современной школе игры на баяне» В. Семенова ансамбли преподавателя с учеником рекомендуются с первого года обучения. В труде Е. Темакина «Воспитание пианиста» и в современном учебном пособии «15 уроков игры на баяне» Д. Самойлова ансамблевая игра с педагогом рекомендуется уже с первых уроков. Причем ученику поручается простейшая мелодия, а преподавателю, например, гармоническое сопровождение и контрапункт. Тем самым, вместе с мелодией ученик слышит и остальные компоненты фактуры.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The top staff is a single treble clef line containing a simple melody of four whole notes: B-flat, A, G, and F. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing accompaniment. The bass line consists of quarter notes B-flat, A, G, and F. The right hand plays chords in the first three measures and a chord in the fourth measure. The dynamic marking 'mp' is present in both staves.

Пример № 1 Мелодическое упражнение № 2

Ученику очень важно исполнять это упражнение различными видами туше, как мягким нажимом, так и различным по силе ударом. Тем самым, ученик, играя в дуэте с педагогом, приобретает и первые навыки артикуляционного мастерства.

Практика показывает, что очень трудно начинающим баянистам с нарушениями зрения играть двумя руками разными штрихами. Например, большое координационное затруднение у инвалидов по зрению происходит, когда в правой руке необходимо исполнить мелодическую линию – legato, а в левой руке бас – tenuto, аккорд – staccato. В ансамблевой игре ученик легче преодолевает данные трудности при изучении пьес по специальности. Таким образом, ансамблевая форма музицирования педагога с учеником на

начальном этапе обучения является и важным средством в воспитании исполнителя-солиста.

Во время игры упражнений и пьес в ансамбле с учениками первого и второго класса преподаватель должен определить характер учащихся, чтобы в дальнейшем ответственно подойти к вопросу комплектации того или иного ансамбля.

Дуэт может формироваться как из двух баянистов или аккордеонистов, так и из баяниста и аккордеониста.

Подбирать участников дуэта необходимо по принципу психологической совместимости, так как это одно из обязательных условий для будущей творческой деятельности. Психологическая совместимость – понятие широкое, употребляющееся в самых различных областях человеческой деятельности. Этим термином обозначают максимальное совмещение психических параметров двух или нескольких людей, которые нуждаются друг в друге, стремятся к постоянному взаимному общению. Им всегда есть, о чем поговорить, если они и спорят, это не приводит к ссорам, им легко трудиться вместе.

Слабовидящие и незрячие учащиеся обладают повышенной психологической ранимостью, они часто очень капризны и поэтому преподавателю нужно деликатно, без каких-либо жестких указаний подходить к вопросу формирования дуэта баянистов. Педагогу важно здесь учитывать пожелания учеников, а именно, кто и с кем хотел бы играть в дуэте. Психологическая совместимость у учащихся с нарушениями зрения является благотворной атмосферой во время совместной игры и занятий в классе. В значительной степени от этого зависит выполнение общей, поставленной преподавателем какой-либо задачи. Психологическая совместимость у участников дуэта, как правило, улучшается в процессе длительного совместного музицирования. Здесь важно подчеркнуть значимость таких взаимоотношений, как уважение, понимание, поддержка друг друга, умение выслушать своего партнера, нахождение в том или ином

вопросе компромиссных решений во время самостоятельных репетиций. О.В. Бычков отмечает: «Нахождение общих точек психологического соприкосновения выступает как организующий, консолидирующий фактор ансамблевой гармонии. ... лишь дискуссионная форма общения является приемлемой и педагогически оправданной. Она ломает психологические барьеры в общении, позволит найти оптимальное музыкальное решение» [7, с. 59].

Психологическая совместимость включает в себя и совместимость характеров, общих взглядов, мировоззрения, и степень воспитанности, прилежности, дисциплинированности и эмоциональную устойчивость, способность саморегуляции.

Основопологающим критерием при выборе преподавателем учеников для совместной игры в дуэте является сочетание их темпераментов. Психологи различают четыре основных типа темпераментов: холерик, сангвиник, меланхолик и флегматик. Холерический и сангвинический темперамент характеризуется сильным типом нервной системы. Во время совместной работы с холериком, которому свойственна повышенная возбудимость и нетерпеливость к монотонному однообразному труду, общение на повышенных тонах будет нежелательным. Юные исполнители с холерическим типом темперамента отличаются повышенной отзывчивостью к музыке.

Высокой работоспособностью, тонким чувством музыки, а также выдержкой и восприимчивостью характеризуется ансамблист сангвиник. При общении или работе с флегматиками и меланхоликами важными будут такие качества, как чуткость, тактичность, доброжелательность.

Важно отметить, что дуэт, в состав которого входит флегматик и меланхолик, будет обладать более четким выстроенным ритмом. Но несмотря на это ансамблисты с уравновешенной спокойной нервной системой не смогут выразительно играть пьесы в быстром темпе, а будут ограничиваться лишь исполнением кантиленной музыки.

«У сдержанных и усидчивых флегматиков надо стимулировать активность, деятельность в определенном ритме восприимчивость и эмоциональное отношение к своему делу. Следует учитывать, что излишняя строгость, завышенные требования и обостренное восприятие окружающего зачастую снижают работоспособность у меланхоликов [12, с 5].

Из сказанного важно сделать вывод, что все же дети с контрастными по типу темпераментами будут наилучшим образом подходить для дуэтного исполнительства. Итак, можно выделить следующие пары:

1. Холерик и флегматик;
2. Сангвиник и меланхолик.

Также здесь необходимо подчеркнуть, что человек сочетает в себе черты различных типов темпераментов с преобладанием какого-либо одного. На основе того или иного типа преподаватель также может помочь развить у юных музыкантов с недостатком зрения все необходимые качества ансамблиста.

При формировании дуэта в специализированных музыкальных школах, студиях и кружках необходимо учитывать то, что ансамбль лучше комплектовать из ученика с полной или с большой потерей зрения, а другого ансамблиста, имеющего достаточный процент зрения, чтобы он мог помочь партнеру, который не видит совсем. Это является большим подспорьем для незрячего в сценическом поведении. Прежде всего, это выход на сцену и уход после завершения выступления. Участник ансамбля с полной потерей зрения во время концертных исполнений также будет чувствовать себя спокойней и уверенней. Большую помощь могут оказать слабовидящие ученики своим незрячим партнерам и при освоении нотного текста.

В данном разделе хотелось бы рассмотреть и основные принципы организационной работы преподавателя в классе баянного ансамбля.

Итак, навыками совместной игры могут овладеть ученики, которые ранее усвоили основные приемы игры на баяне. Как правило, освоение их проходит в первом классе музыкальной школы. На протяжении первого года

обучения преподаватель часто использует форму ансамблевой игры при разучивании пьес по специальности. Совместное исполнение важно еще и потому, что мелодическая линия и басо-аккордовое сопровождение имеют различную протяженность, особенно в лирических пьесах. Такой принцип работы в классе специальности в дальнейшем позволит ученику выразительно исполнять пьесы лирического характера самостоятельно.

Надо учитывать, что на первых занятиях по ансамблю ученики с нарушениями зрения зачастую очень напряжены, а чувствуя скованность педагога, зажимаются еще больше. Поэтому необходимо создать в классе атмосферу психологического доверия, преподавателю нужно стремиться к естественности в общении с участниками ансамбля.

Главная задача педагога на первых уроках баянного ансамбля – заинтересовать учащихся новым для них типом совместного музицирования. Здесь важно, чтобы и сам преподаватель свободно владел инструментом. Как известно, проникновенное исполнение преподавателем пьесы или какой-либо части, как на уроках по специальности, так и на уроках баянного ансамбля оставляет глубокое впечатление в душе учеников, а также является дополнительным стимулом для серьезных занятий.

Из опыта работы с учениками инвалидами по зрению следует сказать, что на первых уроках ансамбля они понимают новые для них музыкальные термины, которые встречаются в музыке в соответствии со своим образным представлением. Незрячие ученики имеют специфический взгляд на то или иное действие, поэтому все это требует более длительного разъяснения, касающегося достижения необходимого характера в передаче тех или иных образов. Наряду с этим, немаловажными будут и разъяснения о том, как выглядит тот или иной инструмент, книжная иллюстрация. Если незрячий ансамблист будет играть в дуэте со слабовидящим аккордеонистом, то здесь необходимо дать ему ознакомиться с инструментом партнера тактильным способом, а преподаватель в это время может связать это знакомство с конструкцией инструмента.

Такой принцип работы связан с тем, что зачастую у слепых с рождения детей хорошо развиты слуховые и тактильные функции взамен зрительной.

С первых занятий ансамблем ученики должны привыкнуть к руке педагога, так как она будет являться неким «поводырём», который производит движение в процессе обучения. Ансамблисты с помощью руки преподавателя будут правильно выполнять постановку рук, усваивать аппликатуру, характер игровых движений, осуществлять смену направления движения меха и т. д.

Незрячие ученики, особенно те, которые не видят с рождения в большинстве своем обладают приближенным к абсолютному или абсолютным слухом. Потому инструменты, на которых будут играть учащиеся в дуэте, должны быть хорошо настроены. Как известно, свойство русского баяна – особая проникновенность тембра, связанная с чистотой настройки двух строго в унисон язычков. В дуэте баянистов неточная настройка одного из инструментов может иметь место в жанрах танго, мюзет и др. При исполнении академической музыки оба баяна должны быть абсолютно одинаково настроены. Представим, например, лирический «Северный хоровод», исполненный на неточно настроенном унисоне двух язычков у одного и второго инструмента, со своеобразным биением резкого, дребезжащего звучания или, как принято говорить в бытовой терминологии «с разливом». Мы сразу услышим эстетическое несоответствие, а пронизывающий звонкий тембр будет искажать характер музыки, особенно при изложении двух мелодических линий.

Пример № 2 И. Шестериков Северный хоровод

Тем более это будет заметно при разливе трех одновысотных голосов на трехголосных баянах. Такую характерную звучность мы будем слышать и на регистре «мюзет» французских баянов.² Однако, не точная настройка этих инструментов в дуэте будет создавать ощущение фальши во время исполнения, как лирической народной музыки, так и классических произведений [см. 4, с. 147].

Если в дуэте играют аккордеонист и баянист, то преподавателю необходимо убедить аккордеониста использовать тембры, голоса которых настроены в унисон. Ведь слух часто привыкает к игре на регистре «с разливом».

Соединение в дуэте регистра «баян» и регистра, имеющего «разлив», отрицательно скажется при изложении аккордовой фактуры. Особенно в том случае, когда голоса аккордовой ткани распределяются между двумя инструментами. Следовательно, в таком случае будет нарушаться динамическое равновесие голосов.

Часто в практике можно слышать исполнение академической музыки на расстроенных инструментах. В ансамблевом музицировании неточная настройка даже одного инструмента негативно влияет на развитие слуха учащихся. «Учитывая все практические сложности, возникающие при настройке баяна, мы, тем не менее, не должны мириться с тем, что баянисты довольно часто играют на расстроенных инструментах. Развитие звуковысотного слуха возможно в результате регулярных и продолжительных воздействий на ухо интонационно чистых, точно выстроенных звуковых соотношений» [21, с. 277].

На организационном занятии преподавателю необходимо кратко рассказать об истории создания баяна и аккордеона и их разновидностях, об

²Эти и подобного типа инструменты, как правило, допускаются в стиле «варьете». В конструкциях отечественных баянов серийного производства регистр «мюзет» не предусмотрен. Вибрирующий звук этого тембра более «живой», чем ровно унисонный, он больше похож на вибрато скрипки или виолончели (но только в грубой и упрощенной форме). Все это создает для неприятельного слушателя ласкающее слух внимание и привлекает к нему большое количество любителей баянной и аккордеонной музыки [см. 4, с. 147].

истории дуэтно-баянного исполнительства, об особых исполнительских возможностях в ансамбле по сравнению с сольной игрой.

Для большей заинтересованности учащихся к занятиям по ансамблю преподавателю важно продемонстрировать им записи лучших дуэтов баянистов, например, А. Шалаев – Н. Крылов, А. Мищенко – И. Снедков, А. Селиванов – Ю. Америкова и др. Как правило, после прослушивания профессиональных ансамблей у юных ансамблистов сразу появляется большое желание научиться играть также.

При работе с детьми, испытывающими на себе сложности в освоении окружающего их мира, педагогу необходимо внимательнее вникнуть в то, с какими трудностями будут сталкиваться его ученики, играя в дуэте и наметить пути профессионального решения проблем. Не стоит заострять внимание на проблемах учеников, связанных со зрением. Практика показывает, что концентрация внимания педагога на профессиональных вопросах уже с первых уроков способствует снятию психологической напряженности обеих сторон и создаёт спокойную творческую атмосферу.

Важным условием при выборе репертуара для дуэта являются инструменты, на которых будут играть обучающиеся. В настоящее время в учебной практике начального обучения на баяне используются трехрядные монотембровые инструменты с готовыми аккордами в левом полукорпусе и трех, пятирядные баяны с готово-выборной левой клавиатурой.

Сегодня в учебных пособиях, например, в «Современной школе игры на баяне» В. Семенова методика рассчитана для обучения игре на готово-выборных инструментах. В. Семенов отмечает: «Начало обучения на баянах с готовыми аккордами осложняет взаимосвязь технических навыков и музыкально-слуховых представлений» [24, с. 5]. В «Азбуке баяниста» В. Кузовлева и Д. Самойлова учебно-практический и музыкальный материал также направлен для обучения на готово-выборном баяне. Соответственно и ансамблевый репертуар, в этих пособиях рассчитан для исполнения на баянах с готово-выборной клавиатурой в левом полукорпусе.

Для будущего баяниста-исполнителя одним из главных критериев является овладение различными артикуляционно-штриховыми средствами. Этому особенно способствует игра в ансамбле на готово-выборных инструментах.

Современные предпрофессиональные программы музыкальных школ и школ искусств также подразумевают обучение с первого класса на инструменте с выборным и готовым звукорядами в левом полукорпусе.

Таким образом, если ансамблисты в дуэте будут играть на баянах с комбинированной левой клавиатурой, это позволит расширить возможности при выборе репертуара. Ученики смогут исполнять не только оригинальные пьесы, предназначенные для дуэта баянов с готовыми аккордами в левой клавиатуре, но и аранжировки фортепианной и оркестровой музыки.

Педагогу целесообразно заранее тщательно продумать вопрос о распределении партий, чтобы они соответствовали исполнительским возможностям учеников. Часто в практике встречается, когда ансамбль формируется из учащихся примерно одного исполнительского уровня. В таком случае можно использовать соревновательный принцип. Например, преподаватель, предлагает обоим будущим участникам дуэта к следующему уроку выучить партию первого баяна в обработке песни военных лет К. Листова «В землянке». После того, как ансамблисты на следующем уроке исполнят один и тот же эпизод, преподавателю необходимо вместе с учениками проанализировать игру и общим голосованием выбрать лучшего исполнителя. Таким образом, коллективным решением и безболезненно для учащихся определится исполнитель первой и второй партии.

Пример № 3 К. Листов В землянке. Обработка А. Ольта

Преподавателю важно объяснить ученикам, что для достижения художественного целого каждая партия в дуэте баянистов равноправна. В отличие от партии баянного или фортепианного аккомпанемента, которая

выполняет функцию сопровождения исполнителю-солисту, партии первого и второго баяна в дуэте баянистов будут равноправными. Для дуэтной музыкальной фактуры часто характерна переменность функций у обеих партий. Например, у исполнителя первой партии мелодия переходит к изложению подголоска, потом к гармоническому сопровождению, затем опять возвращается к исполнению мелодической линии и т. д. Таким образом, мы видим постоянную смену фактурных функций, которая происходит в каждой партии. Это и является главным признаком равноправности партий ансамблевых произведений.

При подборе репертуара также недопустимы занижение или завышение сложности партий. Трудную партию учащийся будет долго учить. Более того, к выступлению он так и не сможет ее освоить. Если же это будет чрезмерно легкая партия, ансамблист не получит ожидаемого творческого удовлетворения от совместного музицирования.

Хотелось бы сказать, что ансамблевая форма обучения на начальном периоде очень привлекательна для детей с проблемами зрения. Порой ансамблисты свои партии выучивают быстрее и качественнее, чем пьесы по специальности.

Таким образом, при формировании дуэта баянистов преподавателю важно учитывать следующее:

1. Ансамбль надо формировать из учеников, имеющих разную степень ограниченных возможностей здоровья;
2. Темперамент;
3. Желание учащихся (кто и с кем хотел бы играть в дуэте).

Во время организационных занятий преподавателю необходимо учитывать конструктивные особенности инструментов, их настройку. Вместе с тем, преподавателю важно знать специфику общения с незрячими и слабовидящими учениками.

II. Размещение участников дуэта баянистов во время игры.

Сегодня преподаватели по классу специальный инструмент и ансамбль в Российской государственной специализированной академии искусств зачастую, работая с незрячими студентами, сталкиваются с нерациональной посадкой. Например, неверная постановка инструмента. Баян имеет склон к обучающемуся не под углом 80-90 градусов, а под углом 55-60 градусов относительно горизонтальной поверхности пола. Также встречается в практике, когда незрячий студент во время игры на разжим меха производит довольно большой наклон головы и туловища в левую сторону, а при повороте движения меха возвращается в исходное положение. Свойственные, для студентов с проблемой зрения покачивания вперед и назад нередко присутствуют и во время игры на инструменте. На концертах часто мы можем наблюдать выступления дуэтов баянистов, в которых для одного или обоих исполнителей характерны лишние движения, нетипичные для баянистов с хорошим зрением. Тем самым, у слушателя сразу создается впечатление об эстетическом несоответствии движений незрячих ансамблистов во время исполнения той или иной музыки. Неправильная посадка и несвойственные движения в процессе игры способствуют зажатости тех или иных мышц. Все это говорит о том, что зачастую незрячие преподаватели во время обучения учащихся с недостатком зрения на начальном этапе не уделяли должного внимания вопросам посадки, постановке рук и меховедения.

Одной из важнейших профессиональных задач на первом этапе обучения баянистов является работа над посадкой и постановкой инструмента. Правильная, продуманная в каждом индивидуальном случае посадка в конечном итоге является залогом верных игровых ощущений.

Важно знать, что работа над посадкой и постановкой инструмента с незрячими и слабовидящими учениками имеет особое значение. Юные

музыканты с нарушениями зрения почти всегда страдают излишней мышечной зажатостью, поскольку воспринимают окружающий мир в качестве агрессивной среды, требующей от них постоянного физического и психологического напряжения. От педагога, как на уроках специальности, так и на занятиях в классе ансамбля при обучении инвалидов по зрению, требуется повышенное внимания и регулярный контроль. Во время работы над правильной посадкой педагогу необходимо подкрепить свои объяснения корректировкой положения рук, корпуса, а также других неточностей ученика посредством прикосновения. Здесь надо подчеркнуть, что контактный способ при работе с участниками ансамбля над посадкой и постановкой инструмента связан не только с прикосновением, но и с активным поворотом руки. Например, после словесных объяснений взять поочередно каждого ансамблиста за руку и тактильным методом показать правильное положение кисти, локтя и др. Таким же способом нужно корректировать положение головы, корпуса и ног.

При посадке ансамблистов дуэта с нарушениями зрения, следует учитывать следующие факторы:

1. Каждый ансамблист должен быть расположен таким образом, чтобы иметь возможность слышать своего партнера. Если в дуэте оба слабовидящих исполнителей, то им необходим и визуальный контроль.

2. Оба участника ансамбля при посадке должны размещаться под небольшим углом друг к другу, чтобы слушатель воспринимал весь ансамбль в целом, а не звучание отдельных его партий.

3. Расстояние между незрячими исполнителями и поворот их друг к другу вначале должен контролировать педагог. А именно: ансамблисты должны разместиться так, чтобы между ними было пространство, позволяющее преподавателю тактильно контактировать с правой и левой рукой незрячих ансамблистов.

4. Если один из участников дуэта имеет достаточный остаток зрения, то ему необходимо запомнить посадку дуэта на занятиях в классе, чтобы на

сцене он смог помочь правильно разместиться незрячему партнеру. Расположение участников ансамбля должно быть постоянным и неизменным, независимо от помещения, в котором они репетируют или выступают.

5. Ансамблистам необходимо размещаться так, чтобы, с одной стороны, не нарушалась слитность звучания обеих партий, а с другой стороны, они не были скованными в игровых движениях.

6. Работая над посадкой, преподаватель обязан не только указывать на ее неточности, но и своевременно исправить, например, положение самого инструмента, а также кисти, локтевого сустава, головы, корпуса, ног.

Важно отметить, что работа над посадкой со слабовидящими и особенно незрячими учащимися предполагает многолетний и кропотливый контроль со стороны преподавателя – как на уроках по специальности, так и на занятиях ансамбля.

Как мы говорили раньше, люди с нарушениями зрения склонны в повседневной жизни к практически постоянному мышечному напряжению. Эта зажатость в той или иной мере сказывается на посадке, звукоизвлечении и техническом развитии юных баянистов. Только тщательная профессиональная работа над раскрепощением кисти рук локтевого и плечевого сустава, которая должна проводиться и на уроках ансамбля, со временем снимает у незрячих учеников мышечное напряжение. Правильная посадка, постановка рук, отсутствие зажатости, грамотное меховедение и умение ориентироваться на правой и левой клавиатуре для плохо видящих и невидящих баянистов и аккордеонистов, в конечном итоге будет залогом качественного, свободного звукоизвлечения и технической чистоты исполнения.

III. Работа над музыкальным произведением

Во время работы над музыкальными произведениями в классе ансамбля с незрячими и слабовидящими учениками преподавателю важно соблюдать три основных этапа.

1. Начальное освоение нотного текста незрячими и слабовидящими участниками дуэта баянистов;
2. Детальное освоение музыкального произведения;
3. Работа над произведением на этапе концертной готовности.

1. Начальное освоение нотного текста незрячими и слабовидящими участниками дуэта баянистов.

а) Специфика освоения нотного текста незрячими и слабовидящими ансамблистами

Нотный текст – широкое понятие, включающее в себя не только звуковысотные, но и динамические, аппликатурные, ритмические, фразировочные, агогические и другие указания. Главной целью у исполнителей музыкальных произведений является наиболее полное раскрытие замысла композитора.

На всех этапах музыкального образования учащиеся-баянисты должны воспитываться на уважительном отношении к тексту и неукоснительном выполнении авторских указаний. На начальной ступени обучения это приобретает особую важность потому, что невнимательное отношение учащихся к нотному тексту на первом этапе может остаться у них и в дальнейшем обучении. Для достижения положительных результатов на этом пути необходимо, чтобы баянист с нарушениями зрения правильно и внимательно изучал текст в полном объёме. Т. Воронина подчеркивает: «Ноты для исполнителя всегда должны быть интереснейшей книгой, постоянно перечитывая которую, он непрестанно ищет и находит новую

информацию» [8, с.19]. Сколько читаю – столько знаю. Эта истина должна полностью сохранять свое значение в музыкальном образовании незрячих и слабовидящих учеников. Г.М. Цыпин отмечает: «Чтение с листа представляет форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой» [26, с. 145].

Чтение и изучение нотного текста для учеников, имеющих проблемы со зрением является не простой задачей. Для чтения нот слабовидящими и незрячими детьми используется как запись по системе Л. Брайля, так и различные средства, помогающие увеличить написанный текст (лупа, пульт с увеличительным стеклом и подсветкой, а также с помощью компьютерных технологий). Освоение нотного текста незрячим учащимся по системе Л. Брайля является трудоемким процессом. Он характеризуется фрагментарным изучением фактуры для дуэта баянистов и имеет определенную специфику. Ей свойствен тактильный способ изучения нотного текста.

Несмотря на сложность процесса, предварительное знакомство с нотным текстом без инструмента будет способствовать развитию внутреннего слуха. Он позволит исполнителям до реализации звука физически (на инструменте) уже представить его психически (в воображении). Вместе с тем, ученик видящий впервые нотный текст должен определить тональность, темп, размер, общий характер исполняемого произведения, заметить моменты смены ключевых знаков и др.

Во время изучения нотного текста с инструментом пальцы правой руки баяниста находятся на нотном тексте, зафиксированном рельефно-точечным способом, а пальцы левой руки на соответствующей клавиатуре.³ Если изучение по нотам партии левой руки того или иного сочинения проходит без отрыва от клавиатуры баяна, то при разборе партии правой руки

³ Очень редко встречается в практике, когда учащиеся старших классов могут осваивать нотный текст тактильным способом, как правой, так и левой рукой.

учащемуся постоянно требуется переносить правую руку с нотного текста на клавиатуру. Ученикам, сталкивающимся с таким усложненным способом чтения нот, приходится практически с первых занятий учить произведение наизусть. Здесь важно подчеркнуть, что на этапе моментального выучивания возвращение к какому-либо эпизоду для проверки нотного текста—процесс довольно длительный. Потому незрячим ансамблистам необходимо повышенное внимание ко всем деталям нотного текста.

Из опыта мы видим, что моментальное выучивание текста наизусть часто приводит к заучиванию ошибок. Преподавателю важно во время разбора нотного текста ансамблистами тщательно контролировать этот процесс и как можно скорей исправлять неточности.

Затруднение при разучивании нотного материала по системе Л. Брайля вызывает и другой фактор. А именно: произведения для дуэта баянистов в специальных нотных изданиях записываются по цифрам. В каждой цифре сначала выписывается партия правой руки, а затем партия левой руки первого баяна. После окончания фиксации указанным способом первой партии начинается идентичная запись партии второго баяна.

Вследствие этого полное представление о музыкальной ткани ансамблевого произведения у слепого ученика складывается через синтез разных элементов. Чем раньше у незрячего ансамблиста сложится понятие об интонационном целом, тем успешней будет работа в дуэте. Например, на этапе разучивания пьесы, когда партия левой руки у обоих исполнителей будет одной и той же можно допускать, чтобы слабовидящий ансамблист играл двумя руками, а незрячий партнер только партию правой руки. Во время разбора пьес педагогу важно акцентировать внимание и чаще привлекать ученика с полной потерей зрения к чтению нотного текста по системе Л. Брайля. Это будет способствовать точному заучиванию нотного текста.

Нам часто приходится сталкиваться с тем, что педагоги, работающие с незрячими и слабовидящими учениками, в основном, весь период начальной

школы (а порой и дальше) используют для достижения быстрого результата способ разучивания произведений «с рук». В этом случае педагог диктует ребёнку нотный текст, подкрепляя словесными указаниями и непрерывным собственным исполнением. Этот метод если и возможен, то лишь на самом начальном этапе, либо в виде исключения. Постоянно применяя такой, облегчённый метод обучения, педагог закрывает перед учеником в дальнейшем самостоятельную творческую активность.

В специализированных школах, колледже и академии искусств незрячие и учащиеся с небольшим остатком зрения изучают предмет нотно-линейная система Л. Брайля. Это трудный и единственный путь, который помогает незрячим баянистам самостоятельно работать с нотным текстом, а учащимся с остаточным зрением позволяет снизить нагрузку на глаза, тем самым сохранить зрительную функцию.

б) Знакомство ансамблистов с музыкальным произведением.

На первом этапе работы задачей преподавателя является создание у учащихся интеллектуального и эмоционального впечатления от выбранного произведения. Знакомство с музыкой может проходить двумя способами:

1. Преподаватель исполняет на баяне произведение, созданное для дуэта, объединив обе партии в одну. При этом музыкальная ткань того или иного сочинения должна излагаться наиболее полно и желательно в темпе и характере, максимально приближенном к настоящему. «...участникам дуэта прежде всего следует выявить его характер: радостный или грустный, танцевальный или песенный, лирический или грациозный и т. д.» [11, с. 4.]

Определение характера произведения является важным критерием для дальнейшей работы над ним. Много о характере может подсказать педагог, знающий жанровую принадлежность произведения, к примеру, полька, вальс, песня, марш и т. д.

Во время ознакомительного исполнения произведения педагогу важно стараться воспроизвести указанные композитором динамические и агогические оттенки, а также соблюдать проставленные в нотном тексте штрихи и фразировку.

Вместе с тем, педагог может проиграть каждую партию по частям в медленном темпе. Таким образом, преподаватель сразу увидит сложные разделы, с которыми могут столкнуться в работе ученики с нарушениями зрения.

В репертуаре для дуэта баянистов, предназначенного для средних и старших классов музыкальной школы, встречаются различные приемы изложения музыкальной ткани. Иногда при освоении некоторых приемов изложения ансамблисты с нарушениями зрения испытывают особую трудность. Прежде всего, это перемещение рук на большое расстояние. Чаще всего эта проблема возникает при аккордовом скачкообразном изложении. Хотелось бы сказать, что наличие неудобных исполнительских эпизодов не должно служить поводом для отказа при выборе того или иного произведения. Наоборот, работа педагога с незрячими ансамблистами должна быть направлена на поиск целесообразных путей преодоления участниками ансамбля неудобств ощущения правой и левой клавиатуры.

Как известно, для незрячих и слабовидящих баянистов характерна определенная осторожность при ориентации на клавиатурах баяна. Эта проблема является следствием многих факторов. Главным из них становится боязнь и недоверие к окружающему пространству. В музыкальном искусстве следствием этого фактора является исполнительская скованность, которая не позволяет баянистам с нарушениями зрения проявить темперамент и точно выразить композиторскую мысль.

На наш взгляд эта проблема с особой интенсивностью должна решаться на первой ступени обучения незрячих баянистов. Преподаватель, работая с детьми инвалидами должен с искренней заинтересованностью помогать ансамблистам в эмоционально-психологической самореализации.

В практике бытует мнение, что для ансамблистов с нарушениями зрения доступны произведения лишь кантиленного и речитативного склада, которые зачастую не требуют широкого диапазонного охвата, предельно громкого звучания, эмоционально яркого исполнения. Эти ограничения, как правило, приводят к исполнительской несостоятельности. Поэтому музыка моторного склада, требующая владения участниками дуэта тем или иным видом техники и выразительной свободой, также должна включаться в репертуар ансамбля.

2. Прослушивание произведения в записи.

Хотелось бы сказать, что незрячие люди большую часть знаний, ту или иную музыкальную информацию получают посредством аудио записей. Учащиеся баянисты очень много слушают записи известных исполнителей. Поэтому для них данный способ ознакомления с новым ансамблевым произведением будет очень важен.

Здесь нужно отметить, что прослушивание должно быть только ознакомительным. Если участники дуэта при изучении произведения будут постоянно его слушать в записи, то в дальнейшем они привыкнут и будут все время подражать тому или иному дуэту баянистов

Для того, чтобы у ансамблистов сложилось свое представление о характере сочинения, лучше его прослушать в исполнении нескольких ансамблей.

В формировании у ансамблистов при работе над произведением собственного художественного образа преподавателю важно применять следующие методы:

1. В качестве эксперимента предложить учащимся исполнить лирическую пьесу, например, в танцевальном характере.

2. Пьесу моторного характера, наоборот, рекомендовать играть как кантиленную пьесу.

Таким образом, преподаватель должен использовать различные способы, чтобы помочь ансамблистам найти свой образ осваиваемого произведения.

После представления той или иной пьесы педагог должен определить форму и стиль, тональность, основные особенности музыкального языка, функции каждой из ансамблевых партий выявить главные и побочные темы, а также желательно ознакомить учащихся с творчеством данного композитора в целом. После тщательного анализа педагог может составить план работы над музыкальным произведением. Важно подчеркнуть, что после исполнения преподавателем произведения или прослушивания его в записи, анализа и вступительной беседы при работе со зрячими учащимися приступают к проигрыванию учениками произведения с листа в целом.

Учащиеся с нарушениями зрения смогут произвести ознакомительное проигрывание лишь только после предварительного просмотра партий по заданию преподавателя. После разбора нотного текста учащимися при первом целостном проигрывании не стоит педагогу заострять внимание на погрешности ансамблистов, тем самым, дать возможность им охватить произведение в целом.

Если в нотном тексте для дуэта баянистов выписана одна и та же партия левой руки для обоих исполнителей, необходимо определиться, либо оба ансамблиста, либо один из них будут ее играть. Здесь лучше всего применять дифференцированный подход. После тщательного анализа фактуры, содержания и формы произведения педагог может рекомендовать учащимся исполнять партию левой руки в некоторых частях обоим ансамблистам, а в некоторых – одному из них. Вместе с тем, это может быть удобнее либо первому, либо второму баяну [см. 1, с. 127].

Большое значение для первого ансамблевого исполнения учащимися с недостатком зрения будет иметь не тактирование и дирижирование, как при работе со зрячими учениками, а счет вслух. В произведениях со стабильным темпом ученикам с нарушениями зрения легче добиться синхронности

звучания так, как главной задачей для них будет выдерживание установленного темпа. В пьесах, которые предполагают свободу темпоритма, работа над ансамблем значительно усложняется [см. 10, с. 5] Поэтому счет вслух, который позволяет незрячим исполнителям одновременно вступать, и далее синхронно играть будет применяться на протяжении всех этапов работы над произведением.

2. Детальное освоение нотного текста.

а) Общие указания

Второй этап работы над произведением, который заключается в детальном освоении нотного текста, является самым продолжительным. При работе с незрячими детьми педагог не должен использовать метод обучения, заключающийся лишь в разучивании нотного текста, а именно звуковысотности и ритма, а лишь потом начинать работу над выразительностью исполнения. Несмотря на всю сложность фиксации нотного текста по системе Л. Брайля, подобная методика будет являться губительной для музыкального развития незрячих баянистов. Перед ансамблистами также главными становятся вопросы, связанные с использованием многообразных средств выразительного изложения музыки. Поэтому данный этап должен предусматривать решение динамических, артикуляционно-штриховых, тембровых, технических и агогических вопросов. Каждое из этих средств имеет довольно широкий диапазон выразительности. Они не ограничиваются лишь понятиями, как форте и пиано, легатиссимо и стаккатиссимо, светлые и матовые тембры, ускоряя и замедляя. Между этими позициями есть и много промежуточных градаций. Комплексное использование выразительных средств позволяет учащимся выражать разнообразный характер произведений. Если зрячие дети, разобрав с педагогом нотный текст, затем имеют возможность достаточно долго учить частями его по нотам, то ученики с нарушениями зрения учат произведение

или по частям, или целиком, но сразу на память. Начальное освоение нотного текста должно проходить в настолько медленном темпе, при котором все детали исполнительского процесса могли бы в достаточной мере осознаваться каждым из участников ансамбля.

Неотъемлемой частью качественного исполнения какого-либо произведения, является аппликатура. Преподавателю нужно очень внимательно подходить к ее подбору. Даже, если она указана в нотном тексте, педагогу важно тщательно проверять и при необходимости вносить изменения. На базе аппликатуры и исполнительских движений постепенно формируются прочные навыки ориентации на клавиатурах, иными словами пальцы у незрячих учащихся становятся «видящими» [см. 22, с. 85]. Надо сказать, что работа над аппlikатурой с инвалидами по зрению ведётся несколько медленнее, чем со зрячими учениками. Дело в том, что ансамблисты с хорошим зрением довольно продолжительно разучивают новое произведение по нотам, тем самым постепенно закрепляют в памяти аппликатуру, а учащиеся с нарушениями зрения учат нотный текст сразу на память и долгое время не имеют контакта с нотами, поэтому часто забывают ее и играют не верно. Эту ярко выраженную проблему мы можем наблюдать и в высшем учебном заведении, особенно у тех незрячих студентов, которые ранее занимались у педагога с нарушениями зрения. При освоении нотного текста требуемой аппlikатурой важным критерием является изучение его в медленном темпе и при постоянном визуальном или тактильном контроле преподавателя. Таким образом, освоенные исполнительские навыки легче переходят в подсознание ансамблистов.

На этапе детального освоения нотного материала преподавателю нужно уметь свободно и выразительно пропевать каждую партию и общую мелодическую линию. Сольфеджирование педагога на начальном периоде воспитания учащихся баянистов является очень важным элементом. Данный принцип работы особенно необходим при обучении незрячих и слабовидящих учеников, которые большую часть информации об

интонировании музыкального произведения получают на слух. Пропевая музыкальный материал, педагог тем самым способствует формированию у ансамблистов с нарушениями зрения навыка более выразительного интонирования. Сольфеджирование преподавателем помогает исполнителям с нарушениями зрения быстрее осваивать динамические и артикуляционные средства, предусмотренные автором произведения.

б) Особенности работы над звуком в дуэте баянистов инвалидов по зрению

«Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком» [20,с.54]. Как известно, первоочередной задачей при изучении того или иного произведения является овладение ансамблистами динамикой звука. Н.И. Ризоль пишет: «...динамика произведения воспринимается не сама по себе, а в сопоставлении (контрасте) различных динамических уровней» [22, с. 134]. Как мы уже говорили в первой главе, ансамблевое музицирование у юных баянистов начинается с первого года обучения. На первых порах преподавателю необходимо использовать совместную игру разучиваемой сольной или ансамблевой пьесы. К примеру, при освоении сольной пьесы преподаватель может распределить компоненты фактуры между двумя инструментами. А именно, ученик исполняет правой рукой мелодию, а педагог партию сопровождения на левой клавиатуре и наоборот. Здесь важно, чтобы динамические оттенки при изложении, например, компонентов гомофонной фактуры соответствовали иерархии голосов. Таким образом, с этого момента и начинается работа над динамикой звука в ансамбле.

Освоение динамических оттенков в дуэте баянистов с нарушениями зрения является одной из трудных и продолжительных работ, так как она тесно связана со слуховыми и душевными качествами учащихся, а также с их особенностями физического развития. А.Г. Литвак отмечает: «Полное или

частичное нарушение функций зрения отражается и на физическом развитии, что обусловлено сложностью пространственной ориентации и вызванным этим ограничением слепых в свободе передвижения. Малоподвижный образ жизни в свою очередь вызывает мышечную вялость...» [18, с. 10]. Это зачастую сказывается на меховедении и характере звука. А именно, при работе с баянистами инвалидами по зрению, порой очень трудно добиться разнообразного динамического звучания. Поэтому преподавателю во время работы над техникой меховедения (натяжение меха разной силы от которого зависит динамика звука) необходимо тщательно работать над раскрепощением левой руки. Здесь можно использовать следующие упражнения:

1. Ученик берет тремя пальцами левой руки, например, ручку для письма так, чтобы она находилась вертикально к поверхности пола и проводит в пространстве линию, аналогичную траектории движения меха;
2. Ученик нажимает кнопку воздушного клапана на левой клавиатуре баяна и в заданном преподавателем размере производит, как плавный, так и энергичный разжим и сжим меха. Вместе с тем, меховедение можно производить с ускорением на разжим и с замедлением на сжим и др.

Важно отметить, что если учащиеся с хорошим зрением продолжительное время изучают или иное произведение по нотам, то незрячие и слабовидящие баянисты этой возможности лишены. Известно, что нотный текст включает в себя не только звуковысотные, но и динамические ритмические, фразировочные и другие указания. Во время разучивания и на следующих этапах работы над произведением учащимся необходимо уважительно относиться к нотному тексту и неукоснительно выполнять авторские указания. Как мы уже говорили, изучение музыкальных произведений для учеников с нарушениями зрения является более продолжительным и трудоемким процессом. Это связано с тем, что баянисты с проблемой зрения осваивают нотный текст по системе Л. Брайля, а также с помощью различных вспомогательных средств (лупа, пульт с увеличительным стеклом

и подсветкой, компьютерные технологии). Учащимся, которые осваивают музыкальное сочинение данными способами необходимо сразу учить его наизусть. Из практики мы видим, что быстрое выучивание текста часто приводит, например к неверному заучиванию динамических оттенков. Преподавателю важно во время разбора произведения незрячими ансамблистами тщательно контролировать этот процесс и своевременно исправлять неточности.

На начальном этапе совместного музицирования для отработки динамического равновесия, например, при изложении фигурационных линий в обеих партиях, учащимся необходимо научиться ровно интонировать в пределах того или иного динамического нюанса. Для этого преподаватель может предложить учащимся исполнить вместе гамму или арпеджио на *p mf*, и *f*. После достижения ровного звучания у обоих баянистов на всех динамических уровнях, можно приступать к отработке навыков, связанных с постепенным усилением и уменьшением силы звука. Надо сказать, что *crescendo* будет наиболее убедительно в том случае, когда особенно заметно происходит динамическое усиление звука на самых верхних тонах. Работая над постепенным увеличением звука, участникам ансамбля важно иметь запас силы, чтобы использовать ее на заключительной стадии динамического подъема. Данный принцип подходит и к работе над *diminuendo*. Здесь нужно тщательно следить, чтобы динамический спад не наступил раньше времени, иначе характер постепенного уменьшения звучности будет потерян. Предложенный метод работы очень важен для выработки навыков звукоуправления у незрячих и слабовидящих ансамблистов. На первых порах освоения навыков интонирования различной силой звука и его филирования для незрячих баянистов необходимы, как демонстративные, так и тактильные методы:

1. Выразительное исполнение на инструменте или пение преподавателем, например, мелодии.

Это позволит учащемуся с дефектом зрения, обладающему повышенной слуховой чувствительностью и особой чуткостью воспринять динамические изменения в интонации. Тем самым он может быстрее выполнить задание педагога.

2. Преподаватель во время индивидуальной игры каждого ансамблиста помогает им производить плавное усиление и ослабление движения меха;

3. Преподаватель играет на баяне, а учащиеся в это время по очереди кладут левую руку на верхнюю горизонтальную часть левого полукорпуса и контролируют постепенно ускоряющееся и замедляющееся движение меха, как на разжим, так и на сжим.

Тактильные методы в отработке навыков звукоуправления важны и для того, чтобы во время совместного исполнения один из участников дуэта с помощью преподавателя мог выделить или ослабить звучание какого-либо голоса. Во время тактильных методов обучения очень важна мера преподавательского показа, так как при постоянной корректировке звукоуправления у незрячих учеников может исчезнуть стремление к самостоятельной работе над филировкой звука.

Во время работы над динамикой произведений преподавателю необходимо помнить, что спокойным кантиленным сочинениям чаще всего характерен тихий, камерный звук. Пьесам, имеющим героический, величественно-приподнятый образ свойственна насыщенная звучность.

Вместе с тем, вопросы динамики при работе с ансамблем необходимо рассматривать, как в горизонтальном, так и вертикальном аспектах. Горизонтальный – характеризуется изменением динамических уровней. Вертикальный – определяется соотношением различных по силе звучания фактурных компонентов. Данное разделение несколько условно. Только при взаимодействии эти аспекты могут сильнее воздействовать на выразительность исполнения. Во время работы над произведением преподавателю важно внимательно следить за динамическим соотношением голосов по вертикали. Известно, что различные компоненты музыкальной

фактуры обладают индивидуальной динамической градацией. Например, голоса гармонического фона в гомофонной ткани будут звучать тише чем мелодическая линия.

В партитурах для дуэта баянистов нюансировку автор произведения выписывает либо для каждой партии отдельно или общую для обеих партий. В первом случае педагог и учащиеся точнее могут выявить иерархию музыкальной ткани. Обозначение же общего нюанса говорит о том, что на начальном этапе обучения преподаватель должен самостоятельно определить, какую партию исполнять громче, а какую тише. Чаще всего встречается в нотном тексте общая нюансировка. На ее основе и распределяются элементы музыкальной фактуры в различных динамических градациях.

Во время работы над динамикой преподавателю важно знать и то, что конструкции современных баянов, предназначенных для начального этапа музыкального образования, обладают динамической гибкостью, хорошей певучестью, многотембровой палитрой. Вместе с тем, они имеют и значительный конструктивный недостаток. Если на фортепиано исполнитель с помощью более сильной атаки может динамически выделить тот или иной голос музыкальной ткани, то на одном баяне добиться динамической дифференциации при изложении многоголосной фактуры невозможно. Это связано с тем, что при движении меха воздух подается на все голоса с одинаковой силой, поэтому и громкость звучания голосов в момент какой-либо активности меховедения будет равноценным. Здесь нужно отметить, что на том или ином динамическом уровне в идентичном диапазонном регистре на одном баяне голоса в правом полукорпусе будут звучать громче, чем в левом. Это объясняется тем, что голоса в левом полукорпусе расположены в глубине за механикой, поэтому они звучат несколько тише. Различное динамическое соотношение на одном баяне может быть не только при сочетании голосов правой и левой клавиатуры, но и даже в пределах одного мануала, на котором голоса нижнего регистра звучат громче тонов

верхнего регистра. Исполняя, например, трезвучие A-dur с удвоением основного тона эту партию мы также будем слышать неравноценные по силе звучание голоса данного аккорда.

В дуэте баянистов этот конструктивный недостаток преодолевается, так как на одном баяне можно играть тихо, а на другом громко, в одной партии может быть усиление звука, а в другой ослабление [см.13, с. 3].

Таким образом, изложенные специальные методы работы над звуком в дуэте баянистов с полной и ощутимой потерей зрения позволят преподавателям добиваться качественного динамического звучания в ансамбле.

Вместе с тем, при работе над динамикой преподавателю нужно учитывать и конструктивную специфику баяна. Это особенно важно во время изучения аранжировок произведений, созданных для других инструментов.

в) Артикуляция и штрихи

Артикуляция и штрихи являются важнейшими исполнительскими средствами для передачи художественного образа музыкального произведения. Поэтому главным критерием первой ступени обучения незрячих и слабовидящих учащихся, как в классе специальности, так и на занятиях баянного ансамбля, будет являться овладение ими различными артикуляционно-штриховыми средствами. Этому в большей мере способствует игра в ансамбле.

Надо сказать, что обозначенная в методических пособиях последовательность вижу, слышу, играю, которая является основополагающей во время игры по нотам, не подходит для начального освоения произведения ансамблистами с нарушениями зрения. Для юных музыкантов с нарушением зрительных функций во время исполнительского процесса будет свойственна цепочка, играю, слышу. Вместе с тем, двигательная сторона всегда будет очень важной, а именно исполнителям

необходимо знать какими приемами можно добиться нужного звукового результата[см.15, с. 52].

Преподавателю с самого начала освоения партий ансамблистов требуется особенно заострять на этом внимание. Здесь нужно отметить, что если учащиеся с хорошим зрением при игре по нотам сразу могут выполнять артикуляционные указания автора, то ученики с проблемой зрения такой возможности лишены. Разучивание произведения, записанного, рельефно-точечным шрифтом по системе Л. Брайля происходит путем тактильного соприкосновения с его выпуклыми точками, а способ фиксации нотного текста имеет пошаговую фрагментарную структуру. Поэтому процесс освоения нотного текста у незрячих проходит медленнее чем у зрячих учащихся, а именно зачастую в начале разучивается «голый» текст, а затем артикуляционно-штриховые, динамические и другие авторские указания.

Прежде, чем перейти к специфике работы над артикуляцией необходимо вспомнить понятие, которое дает М. И. Имханицкий: «Артикуляция есть дикция. Она измеряется произносительной четкостью, прежде всего, выражающейся в степени весомости звуковой атаки. В музыке, подобно словесной речи, атака выражается в той или иной градации энергии формирования сопоставляемых длительностей, в чередованиях акцентности с мягкостью их возникновения. Важнейшим дополнением здесь становятся соотношения двух других артикуляционных средств – звуковой выдержанности и сокращенности, а также слитности и отдельности» [14, с.67].

Вместе с тем, важно помнить, что в музыке артикуляционная шкала имеет довольно широкий диапазон. Если одна его крайняя точка – это наиболее округленное возникновение тонов и зачастую характеризуется слитным их соотношением, то противоположная точка – предельно острое и акцентно-раздельное образование и взаимодействие тонов.

Если М.И. Имханицкий рассматривает артикуляцию с точки зрения характера атаки звука и различных градаций слитного и раздельного

произношения, то О.В. Бычков рассматривает артикуляцию как характер интонирования синтаксических элементов музыки в ансамблевой игре. Он дает следующее определение: «Ансамблевая артикуляция – это характер совместного произношения синтаксических элементов музыки в исполнительском процессе, возникающей в результате взаимодействия комплексных штриховых комбинаций, определяемых приемами игры и синхронизацией звуковых фаз» [7, с. 66].

Работая над артикуляцией и штрихами с незрячими и слабовидящими учениками, нужно всегда помнить об общей у них специфике их боязни окружающего пространства. Таким баянистам очень сложно оторваться от клавиатуры. При игре на инструменте это проявляется в вязком угловатом произношении, когда учащийся сначала нащупывает нужную кнопку, а затем ее резко толкает. Эту проблему надо решать на первом этапе обучения, постоянно обращая на это внимание учащихся и в классе ансамбля.

Как известно, нежное туше и связанное взаимодействие тонов будет характерно для кантиленной музыки. Практика показывает, что ученикам с дефектами зрения легче добиться плавности в изложении лирических произведений. Это обусловлено тем, что слитное соотношение тонов не требует у исполнителя отрыва от клавиатуры. При исполнении сочинений кантиленного характера незрячим ансамблистам важно максимально использовать хорошо развитые у них компенсаторные тактильные возможности. «Прежде всего они будут связанными с вовлечением в игру на инструменте тонких осязательных рецепторов пальцев для нахождения бесконечных граней «взятия» звука» [15, с. 80].

Связное сочетание тонов на баяне исполнительски определяется пластичностью рук юных музыкантов. Здесь очень важно добиваться свободы в игровых движениях пальцев, кистей и предплечий.

Как на уроках специальности, так и на занятиях по ансамблю необходимо использовать упражнения для отработки у ансамблистов с ощутимыми проблемами со зрением тонкости движений кисти, предплечья,

плеча. Для раскрепощения исполнительского аппарата участникам ансамбля важно использовать плавный дирижёрский жест во время пропевания изучаемой пьесы лирического характера или ее какого-либо фрагмента. Для достижения мышечной свободы существенным подспорьем может послужить также упражнение, например, связанное с преднамеренной свободой рук. Для его исполнения нужно учащимся в положении стоя поднять, например, правую руку вверх, чтобы она оказалась перпендикулярно поверхности пола, а затем постепенно ослабить мышцы пальцев, потом кисти далее предплечья, которые должны стать полностью расслабленными и в последнюю очередь плечо. Рука в конце упражнения должна свободно, раскачиваясь повиснуть вниз. Это упражнение можно делать как поочередно каждой рукой, так и двумя руками одновременно.

Подобным образом при тактильном контроле преподавателя, учащиеся могут по очереди производить постановку правой руки на клавиатуру и снятие с нее.

Важным методом развития гибкости исполнительского аппарата у учащихся-инвалидов особенно на начальном этапе обучения игре на баяне является движение рук под музыку плавного характера. Например, во время прослушивания музыкальных фраз участники ансамбля могут передавать их характер, а также направление движения мелодической линии посредством плавных дугообразных движений рук. Это упражнение можно выполнять, как отдельно каждой рукой, так и синхронно двумя руками. Такие движения незрячих ансамблистов педагогу нужно контролировать тактильным образом.

Пластичность исполнительского аппарата, развитию которой способствуют упомянутые упражнения, позволит незрячим баянистам более мягко интонировать на инструменте. Очень важным при взятии звука будет ощущение свободного погружения пальцев до дна клавиатуры. При связном одноголосном интонировании, нажим следующего пальца должен сопровождаться подъемом предыдущего пальца, а во время интервально-

аккордового изложения нескольких пальцев. Здесь возможна аналогия звукоизвлечения с раскачиванием детской качели, конструкция которой напоминает механические весы.

Гибкость звукоизвлечения на баяне связана не только с раскрепощенностью мышц, но и с психо-физическим состоянием учащихся. При работе с ансамблистами-инвалидами по зрению очень важен будет определенный психотренинг. А именно во время действий направленных на освобождение мышц исполнительского аппарата при самовнушении у участников ансамбля главной должна быть мысль: «Мое выразительное исполнение музыкального материала будет способствовать выразительному звучанию ансамбля, тем самым мы можем убедить слушателя насколько прекрасна эта музыка.» Важно, чтобы эта мысль присутствовала и во время предконцертного, а затем и концертного исполнения.

Таким образом, при работе над плавным произношением музыки все эти упражнения нужно направлять на освоение ансамблистами с дефектом зрения той или иной степени округленности артикулирования.

В музыке моторного характера в отличие от лирических произведений незрячим и слабовидящим баянистам сложнее преодолеть скованность и угловатость исполнительских движений. Это связано с боязнью у невидящих учащихся оторваться от клавиатуры. Если при изложении кантилены важно добиваться гибкости кисти предплечья и плеча, то, например, в насыщенной декламационной музыке требуются иные средства артикулирования.

В сочинениях моторного характера увеличивается артикуляционная шкала. Вместе с тем, увеличивается сила атаки звука во время эмоционального развития и особенно в кульминационных разделах, что требует от исполнителей отрыва пальцев от клавиатуры. Степень артикуляционной энергии в музыке связанной с двигательной моторикой различных эпох будет разной.

В дуэте баянистов с помощью активного звукообразования (легкого кистевого удара) появляется возможность выделять тот или иной элемент

музыкальной ткани, а также подчеркивать сильные, а при необходимости слабые доли мелодических линий или басы-аккордового сопровождения. Четкая акцентность на сильных долях такта будет характерна в таких жанрах как марш или токката, а подчеркивание на слабом времени зачастую свойственно обработкам народных песен и танцев. Выработка навыков активного звукоизвлечения у ансамблистов с недостатком зрения значительно повышает экспрессию исполнения подвижных произведений. Незрячим учащимся здесь очень важно работать над совершенствованием навыков отрыва пальцев от клавиатуры с последующим ударом. В начале для постижения данного способа интонирования на баяне, а именно освоения удара всей кистью, предплечья и плеча, целесообразно использовать горизонтальную плоскость, например, стол или парту. Только после этого ансамблисты могут переносить данное упражнение на клавиатуру баяна. В первую очередь отработку ударных движений на клавиатуре лучше производить на собранном мехе. Ансамблисты, играя на клавиатуре без звука, сначала поочередно, а затем синхронно, обязательно должны услышать шумовые призвуки клапана и кнопок. В дальнейшем при игре этот шум для слуха исполнителя исчезнет. Даже при изложении какого-либо фрагмента произведения на *piano* доминантное внимание исполнителя будет направлено на музыку. Но все же отработка ударных движений на сжатом мехе учащимися с нарушениями зрения это важный путь в последующем освоении ударного начала при соответствующем резком движении меха.

Педагогу здесь важно обращать внимание на непринужденную пластичность ударных движений. Прежде всего, незрячим учащимся необходимо преодолеть привычки излишней осторожности во время выполнения этого упражнения. Привычка плотного контакта с клавиатурой очень мешает незрячим оторваться от нее и способствует общей закрепощенности исполнительского аппарата.

Музыкальный показ и тактильный метод является важной составляющей педагогического процесса, средством для раскрепощения

исполнительского аппарата и преодоления боязни отрыва от клавиатур баяна у незрячих и слабовидящих учащихся. Музыкальный показ преподавателя необходим для того, чтобы участники ансамбля могли со стороны услышать разницу между своим звуковым результатом и тем, как эти же, например акценты звучат у их руководителя. При этом тактильный метод будет важным для того, чтобы понять незрячему музыканту, с помощью каких движений можно добиться необходимого акцентного звучания.

Важным упражнением для выработки необходимой двигательной активности у ансамблистов с дефектом зрения при исполнении музыки декламационного или моторного характера может послужить дирижирование, например, во время исполнения преподавателем энергичного сочинения.

На занятиях баянного ансамбля педагогу очень важно планомерно формировать у незрячих и слабовидящих учащихся их слухо-двигательные навыки с помощью развития у них чувства ориентации на правой и левой клавиатуре. То есть представление у исполнителя определенного расстояния между кнопками на обеих клавиатурах во время игры.

Важно отметить, что аккордеонистам на правой клавиатуре совершенствовать слухо-двигательные ощущения несколько проще. На баяне трехрядный принцип расположения кнопок на правой и выборной левой клавиатурах в некоторых случаях определяется несоответствием длине пути пальцев рук расстоянию интервальному.⁴ Фортипианный тип расположения клавиш на правой клавиатуре аккордеона по сравнению с аналогичной клавиатурой баяна является более рациональным для совершенствования незрячими исполнителями четкой ориентации в пространстве.

Постепенное формирование навыков ориентации на клавиатуре в конечном счете приведут к свободному звукоизвлечению и выразительному

⁴ Тоны малой терции на правой и левой выборной клавиатурах баяна расположены ближе чем тоны малой секунды, построенной с первого ряда правой клавиатуры (крайнего по отношению к ребру грифа) и выборного звукоряда в левом полукорпусе (последнего по отношению к меховой камере) [см. 15, с. 82].

исполнению. Добиваться этого следует на различных упражнениях, направленных на развитие мышечной памяти, фиксирующей расстояние между кнопками внутри определенных интервалов и аккордов.

Пример №4. Упражнение А.

Пример №4. Упражнение Б.

Пример №4. Упражнение В.

Пример №4. Упражнение Г.

Пример №4. Упражнение Д.

Пример №4. Упражнение Е.

Данные упражнения необходимо исполнять в транспорте с первого, второго и третьего рядов правой и левой выборной клавиатур баяна. На современных инструментах появляется возможность играть их также с четвертого и пятого рядов на правой клавиатуре и с четвертого ряда на выборной клавиатуре. Здесь важно отметить, что в современной методике обучения нумерация рядов на баяне начинается от крайнего по отношению к

ребру грифа ряда кнопок. Вместе с тем, упражнения на фиксацию расстояния между кнопками внутри аккорда важно воспроизводить различными штрихами.

Особая роль при работе над различными способами извлечения звука отводится движению рук, ее амплитуде. Свободное, различное по силе дугообразное движение должно предшествовать соприкосновению пальцев с кнопками. При этом надо помнить, что учащимся важно постоянно контролировать на слух свои движения, то есть определять качество звука как результат выполненного движения. Для незрячих баянистов это единственный путь постижения артикуляционно-штриховой палитры в интонировании музыкальных произведений.

Для ясного, отчетливого произношения музыки применяются различные градации атаки тона, которые определяются разнообразными способами прикосновения пальцев к кнопкам баяна.

Если на фортепиано звуковой результат (динамика, артикуляция и штрихи, окраска звука) зависит от характера туше, то на баяне для исполнения акцентов важно сочетать характер движения пальцев на кнопки и интенсивность мехового рывка. Координация движения правой и левой руки в данном случае представляет для учащихся с нарушением зрения большую сложность. При резком пальцевом или кистевом ударе у незрячих пропадает чувство уверенности из-за боязни промахнуться, отступиться.⁵



Пример №5. Чайковский Танец лебедей. Переложение А. Сударикова

⁵ Надо сказать, что кистевой способ игры возможен только на правой клавиатуре, так как левая рука помимо игровых движений осуществляет разнонаправленное меховедение.

Об этом накоплена специальная литература, но в практике это применяется не часто, а ведь от этого зависит выразительная игра на инструменте.

Важным средством музыкальной выразительности является артикуляция. А именно, умение интонирования музыки в той или иной степени атаки, связного или расчлененного произношения звуков. Преподаватель, работая над произведением, должен стремиться к максимальной согласованности артикуляции обоих ансамблистов, которая может быть, как контрастной, так и идентичной. Например, в полифонических соотношениях необходимо оттенять элементы фактуры исполнительскими средствами. Часто на практике мы можем встретить нотный текст, в котором нет авторских артикуляционно-штриховых указаний, поэтому преподавателю важно знать, что если мелодическая линия или ее часть складывается из более мелких длительностей, тогда зачастую они исполняются с большей связностью, чем более крупные.

г) Работа над меховедением в дуэте баянистов с нарушениями зрения.

Работа над меховедением с незрячими баянистами имеет большое значение. Если ученик с хорошим зрением может визуально контролировать уровень разжима и сжима меха (на четверть, на половину, на три четверти, полный разжим и др.), то баянист с серьезными дефектами зрения имеет возможность осуществлять контроль меховедения, только с помощью мышечных ощущений. Порой мы можем наблюдать явления, когда баянисты с серьезными проблемами зрения лишь после максимального разжима производят поворот движения меха. Это совершенно неверно. Ощущение различных уровней разжима и сжима меха должны вырабатываться и тактильным способом. Например, в произведениях моторного характера, где автором предусмотрено раздельное артикуляционно-штриховое

интонирование, смену направления движения меха можно осуществлять по два и даже по одному такту. Тем самым левая рука учащегося будет меньше затрачивать усилий.

Во время работы над меховедением в дуэте баянистов нужно учитывать еще один важный момент. Ведь музыкальные фразы бывают очень длинными и поэтому в произведениях для баяна соло мы часто вынуждены прерывать их для того, чтобы осуществить поворот движения меха. В ансамбле появляется возможность незаметно производить смену направления движения меха. А именно, в то время, когда один ансамблист выполняет плавное движение меха, второй участник дуэта в этот момент может осуществить поворот движения меха. Таким образом, в ансамбле сам поворот меха становится незаметным и вместе с тем, протяженные фразы не прерываются. Для ансамблистов с нарушениями зрения данная координация меховедения будет очень важной. Поэтому для того, чтобы сохранить плавное голосоведение, преподавателю на начальном этапе обучения необходимо определять точки смены движения меха для каждого участника ансамбля отдельно.

Особенности работы над меховедением рассматриваются во многих учебниках и методических изданиях, они хорошо подходят также для работы с незрячими ансамблистами.

д) Работа над техническим освоением музыкального произведения.

Техническое освоение произведения зачастую оказывается довольно продолжительным по отношению к другим видам работы. Затягивание этого процесса может вызвать у учащихся некоторые негативные последствия. Ансамблисты, обучающиеся во втором, третьем классах, могут потерять интерес к изучаемому сочинению, у них может появиться комплекс неполноценности и неуверенность в собственных силах. Чрезмерно продолжительное изучение технически сложных разделов также может

заслонить выразительную сторону произведения, то есть в итоге станет низкий художественный уровень исполнения. Поэтому работа над техническим освоением должна быть тесно связана с выразительными задачами и приобретать все более осмысленный характер.

Уже на этом этапе, работая над техникой, важно уделять внимание ее художественной стороне так, как на следующем этапе художественной работы происходит совершенствование технического мастерства. На уроках во время освоения учениками музыкального произведения преподаватель, как правило, уделяет много времени индивидуальной работе над каждой партией. Индивидуальные партии являются частью целостного образа, создаваемого всеми участниками ансамбля. Каждая партия обладает определенным характером и поэтому ансамблистам важно глубоко осознать присущие ему черты. Индивидуальная работа над партией не должна строиться лишь на отработке технической стороны произведения. Преподавателю здесь также нужно помочь учащимся тонко прочувствовать внутреннее содержание каждой партии. Как известно, нотный текст имеет и свой подтекст. Это связано с тем, что в силу ограниченных возможностей фиксации нотного текста, автор не может в нем отразить все свои мысли. Именно недосказанность композитора и должен расшифровать преподаватель во время индивидуальной работы над партиями.

Работа над техническим освоением произведения, как правило, связана со структурным членением музыкального материала, исполнением небольших частей с постепенным их увеличением. Если в нотах не указана аппликатура и смена направления движения меха, то преподавателю необходимо подобрать и зафиксировать их в нотном тексте, после этого учащиеся могут по очереди проиграть нотный текст с подобной фиксацией меховедения в медленном темпе, каждой рукой отдельно. Незрячему ансамблисту, который осваивает произведение по нотам, записанным в системе Брайля, важно учить аппликатуру и основные особенности меховедения на уроке с преподавателем, а также необходимо записать

информацию, которая отсутствует в нотном тексте на диктофон или другой носитель, чтобы учащийся мог безошибочно закреплять пройденный материал во время домашних занятий. Начинать разучивание партий целесообразно со сложных разделов.

В процессе технического освоения произведения важны и слухо-двигательные представления нотного текста. Они включают в себя: звуковысотные, метроритмические, фактурные (мелодия, гармония, подголосочные линии), а также формообразующие представления.

Важными являются и слуховые представления художественно-содержательной стороны музыки и ее средств выражения. К ним относятся представления, связанные с расчлененностью произведения (структура, цезуры), чувство времени в музыке (темп, характер движения и цезур, агогические отклонения), тембро-динамические и артикуляционно-штриховые представления. Во время занятий преподавателю важно направлять внимание ансамблистов на тщательное вслушивание в звучание исполняемой пьесы. И в первую очередь – на звуковысотный и ритмический рисунки, интонационную и ладогармоническую основу музыки, характер ее движения и динамического развития, а также на их собственные движения, двигательные ощущения и восприятия. Впоследствии это способствует восприятию учащимися клавиатурного рисунка, туше, уровня напряжения и расслабления, вспомогательных движений и т. д. После ансамблевого музицирования каждому ученику необходимо воспроизвести по памяти все аспекты своей игры. Эффективнее слуховые и двигательные представления делать сразу по окончании исполнительского процесса, пока они крепко держатся в памяти.

Для совершенствования слухо-двигательных представлений участников ансамбля следует использовать преподавателю следующие упражнения:

1. Пропевание с названием нот ансамблистами своих партий, либо их разделов наизусть;

2. Запись партий наизусть (в том числе и по системе Брайля, в зависимости от зрительных возможностей учащихся);
3. Беззвучное (на собранном мехе) исполнение на клавиатурах партий наизусть, сохраняя характер туше.
4. Исполнение каждым ансамблистом различных разделов, вычленение и проигрывание отдельных мелодических линий;

Выполнение этих упражнений способствует улучшению качества исполнения музыкального материала, быстрому и прочному освоению текста, а также стабильной игре.

Важным критерием при техническом освоении произведения является применение переноса в новые условия ранее приобретенных игровых навыков и умений учащихся. Здесь необходим тщательный анализ. Требуется изучить, какой вид техники используется в том или ином случае и перенести освоенный ранее навык, приспособив его к новым условиям применения. Как правило, в произведениях для дуэта, предназначенных для учащихся музыкальных школ часто встречаются в обеих партиях гаммообразное и арпеджированное изложение. Ученикам, играющим гаммы и арпеджио на уроках специальности, педагог на занятиях ансамбля может поставить перед ансамблистами задачу найти их в изучаемом сочинении, выявить изменение, которые произошли в данных художественных условиях. Учащимся целесообразно определить от какого звука начинается и на каком заканчивается гаммообразное движение или найти место сочетания гамм, либо арпеджио, выяснить тональность гаммы, гармоническую функцию арпеджио. Эффективность переноса навыков и их применение на новом музыкальном материале будет зависеть от его гибкости и пластичности, а также от психо-физических возможностей учащихся.

Длительное осмысление разучиваемого музыкального материала, его детали: аппликатура, штрихи, смена направления движения меха, основные технические приемы, способствует прочному закреплению в подсознании двигательной сфере баянистов.

В ансамблевом исполнительском процессе, прежде всего соотношение приобретенных навыков позволяет учащимся сконцентрировать внимание, волю, силы на решение художественных задач. Игровые движения, которые осваиваются вначале, затем постепенно переходят за порог сознания учеников, то есть становятся все более автоматизированными. В случае, если ансамблисты будут заострять внимание на игровых движениях, будет ухудшаться уровень исполнения. Таким образом, мы можем выявить более важную сторону работы ансамблистов, которая характерна для следующего этапа. На нем происходит переход от осознанных к подсознательным действиям ансамблистов, а именно, к автоматизированным двигательным ощущениям, связанным с техническим освоением произведения.

Важным принципом в работе по техническому освоению нотного текста на начальном этапе будет предварительное формирование тех технических навыков, которые будут встречаться в партиях участников ансамбля. Прежде всего, это могут быть различные приемы меховедения, артикуляция и штрихи, аппликатурные формулы. Следовательно, используя такую подготовительную работу, учащиеся сокращают время на изучение нотного текста, добиваются качественного исполнения, а также расширяют спектр приобретенных навыков. Полученные навыки на начальном этапе, которые будут использоваться в произведении, на следующих периодах работы будут являться не целью, а средством воплощения художественного замысла композитора.

На практике редко встречается, когда ранее приобретенный навык полностью будет соответствовать новому. Это можно осуществить лишь при переносе самых простых навыков. Итак, при переносе тех или иных приобретенных ранее умений из упражнений в пьесу или из пьесы в пьесу, требуется проводить тщательный анализ.

Необходимым способом при техническом освоении произведения является повторение. С помощью повторений у ансамблистов происходит выработка навыков, осознание закономерностей, связанных с работой

учащихся. Повторения способствуют становлению прочных и продолжительных исполнительских действий. Для того, чтобы выучить учащимся партии наизусть также требуются повторения. Важным правилом работы преподавателя над техническим освоением произведения будет членение музыкальной ткани по горизонтали.

Дробление по горизонтали подразумевает разучивание составляющих ее технически сложных разделов, то есть изучение произведения по небольшим отрезкам, но не по произвольно выбранным эпизодам или по тактам. Это могут быть мотивы, фразы, предложения. Каждый из этих разделов, как правило, играется отдельно, и изучаются вначале с помощью индивидуальных, а затем совместных ансамблевых повторений. В процессе разучивания могут повторяться также отдельные звуки или аккорды. На первых порах технического освоения необходимо анализировать игровые действия, а получаемое звучание надо связывать со спецификой его выполнения. Каждое повторение должно быть осмысленным учащимися. Между проигрываниями нужно делать паузы, чтобы выявить проблемы и поставить корректирующие задачи для следующего повтора. При этом паузы не должны быть затянутыми. Здесь следует помнить, что достижение цели зависит не столько от количества повторений, сколько от осознанности данного процесса. Вместе с тем, преподаватель, применяя на занятиях ансамбля многократные целенаправленные повторные проигрывания, воспитывает у ансамблистов желание к постоянному совершенствованию совместного исполнения.

Часто в практике встречается, когда произведение в целом технически освоено, но одно или несколько трудных мест не позволяют окончить работу, причем продолжительный труд над этими фрагментами может и не дать нужного результата. Для преодоления учащимися технически сложных эпизодов преподаватель должен руководствоваться следующими правилами:

1. Техническое освоение произведения важно начинать с трудных разделов;

2. Преподаватель должен сделать анализ и продумать план для преодоления трудностей (подбор приемов и способов интонирования, методов разучивания);

3. Перед техническим освоением произведения преподавателю необходимо создать для каждого ансамблиста упражнения на основе встречающихся в нотном тексте трудностей;

4. Требуется индивидуальный подход к решению проблемы (к примеру, поправить положение руки или корпуса незрячего исполнителя, изменить группировку нот, использовать акцентное изложение и т. д.);

5. Обязательно необходимо целостное проигрывание разделов, включающих в себя сложные фрагменты, а также исполнение всего произведения.

Таким образом, педагог обязан построить учебный процесс так, чтобы у учащихся не возникла боязнь технически сложных разделов, а именно неуверенное и скованное исполнение, а также иные психологические комплексы.

При детальном изучении текста важно сконцентрироваться на конкретных способах его освоения, например, методах вычленения, медленного темпа, игры по голосам и отдельными руками т.д.

е) О развитии тембро-динамического слуха.

Как известно игра в ансамбле способствует развитию у ансамблистов тембро-динамического слуха. Во время индивидуальной работы с учениками также важно заниматься развитием этого вида слуха. Для этого необходимы специальные упражнения с изменением тембра или таких средств выразительности, как артикуляция и динамика. Одним из упражнений является исполнение учеником той или иной мелодической линии, встречающейся в его партии на разных регистрах. Нужно отметить, что в

музыкальных школах ученики младших и средних классов в ансамбле играют на монотембровых баянах, а учащиеся старшего возраста чаще всего на многотембровых инструментах.

Поэтому при исполнении данных упражнений на безрегистровых баянах используются тесситурные регистры, а на многотембровых инструментах, как тесситурные регистры, так и тембры, расположенные на правой клавиатуре баяна.⁶ При исполнении этого упражнения ученик запоминает меняющуюся окраску звука, а также он слышит и изменяющийся характер мелодической линии. Подобно этому, мелодию можно исполнять с меняющейся артикуляцией и динамикой. Варианты упражнений можно комбинировать, например, соединяя два различных средства выразительности. При исполнении одно из средств сохраняется постоянным, а второе изменяется. Главная цель этих упражнений – концентрация внимания ученика на окраске звука, малейших динамических и артикуляционных различиях, а также на осознании причин этих изменений. Откладывающаяся в сознании ученика взаимосвязь многообразных элементов выразительного интонирования музыки способствует появлению у него комплексного слухового представления и технического умения.

При игре в ансамбле ансамблистам важно концентрировать слуховое внимание не только на своей партии, но и на партии партнера. Ученики, особенно, когда каждый крепко выучит свой нотный текст, в совместном исполнении начинают слышать различные тембровые, динамические и артикуляционно-штриховые сочетания, тем самым у них более интенсивнее развивается темброво-динамический слух.

На занятиях преподавателю нужно использовать и так называемое вертикальное дробление. Оно определяется тем, что наряду с хорошим усвоением собственных партий каждому участнику дуэта баянистов важно послушать партию своего партнера, а также услышать сочетание партии

⁶ Звуковой объем, баяна разделяется на несколько тесситурных регистров. Существуют низший, низкий, средний, верхний и высший регистры.

правой руки первого баяна левой руки второго баяна и наоборот. Особенно это целесообразно, когда различные партии левых рук у обоих участников дуэта излагаются на выборных клавиатурах. Помимо того, что с особой полнотой развивается тембровый слух ансамблистов, ученики также получают более ясное представление о всех голосах музыкальной фактуры.

Как мы уже говорили раньше, важным аспектом при освоении произведения является слуховой контроль участниками дуэта не только своей партии, но и партии своего партнера. Для этого преподавателю важно ставить перед ансамблистами определенную, четкую техническую или художественную задачу. Это может быть исполнение вариации или пассажа штрихом легато, нон легато, стаккато, а также играть на крещендо и диминуэндо, форте и пиано и т. д.

ж) Тембр

Существенным средством для передачи образного содержания музыки является тембр. Если в дуэте многотембровых готово-выборных баянов имеется возможность выбора «тембрового регистра» и характера звучания, то в ансамбле безрегистровых инструментов – только общий характер звучания. В монотембровом дуэте все действия по разнообразию тембровой палитры гораздо скромнее. Тем не менее, здесь очень важны артикуляционно-штриховые и динамические возможности. Чем больше, значительнее смысловая разница между функциями музыкальной фактуры, тем больше должен быть динамический и артикуляционно-штриховой контраст.

Сегодня нередко мы можем наблюдать, когда учащиеся старших классов музыкальной школы, играющие на многотембровых баянах, не используют в полной мере регистры, расположенные на правой клавиатуре. Это проявляется, когда в нотном тексте не указаны регистры, а педагог рекомендует участникам ансамбля использовать лишь один тембр, например,

«баян». Это является неверным подходом при работе над произведением. Если композитор или аранжировщик не указал в сочинении регистры, то преподаватель должен выстроить тембровый план произведения. Работая с незрячими и слабовидящими учениками преподавателю при подборе регистров важно учитывать их расположение на инструменте. На первых порах, когда в дуэте используются многотембровые баяны желательно, чтобы учащиеся производили смену тембров с помощью подбородочных переключателей. Это обусловлено тем, что незрячие баянисты сильно привязаны к клавиатуре, а именно боятся оторваться от нее, поэтому они испытывают большое психологическое и координационное затруднение во время смены регистров расположенных на правой клавиатуре баяна.

Следует сказать, что с помощью подбородочных переключателей на баянах фирмы «Юпитер» при регистровке какого-либо произведения мы имеем возможность использовать лишь пять или семь тембров из пятнадцати. Поэтому для расширения тембрового спектра очень важно использовать и регистры, расположенные на правой клавиатуре баяна. Преподавателю необходимо при регистровке рассматривать их, как шестой клавиатурный ряд. Мало того, преподаватель на начальном этапе работы над произведением должен продумать аппликатуру для переключения регистров. То есть важно рассматривать регистры у клавиатуры как еще один дополнительный ряд клавиш. Наряду с этим, незрячим ансамблистам целесообразно использование дублирующих четвертого и пятого рядов правой клавиатуры баяна перед и после переключения регистра. Потому педагогу необходимо подобрать аппликатуру для дублирующих рядов, чтобы создать удобство переключения. Тем самым у ансамблистов с нарушениями зрения во время изменения тембра сложится совсем другое психологическое ощущение. Процесс переключения регистра не будет вызывать у них чувство сильной боязни.

Если в произведении требуется быстрая смена регистра, находящегося на правой клавиатуре, то здесь нужно само переключение подразумевать, как

форшлаг к тому или иному тону. Когда смена регистра совпадает с восьмой или четвертной паузой, тогда момент переключения и взятие следующего тона незрячий ансамблист может мыслить, как исполнение двух тонов. Работа над координацией во время переключения регистров должна вестись с самого начала разучивания произведения в медленном темпе. Это позволит незрячим баянистам научиться пользоваться теми регистрами, которым не уделяется должного внимания в исполнительской практике. Например, очень редко в дуэте баянистов мы можем услышать сопоставление таких тембров, как «кларнет с фаготом» и «пикколо с концертиной», которые при соединении дают совершенно иную окраску звука.

Тембровая драматургия того или иного сочинения имеет индивидуальные закономерности. Ф. Р. Липс пишет: «Главную роль при подборе нужной регистровки играет стиль, содержание произведения... Общий план регистровки составляется исходя из архитектоники произведения в целом. Производить смену регистров лучше всего в какие-либо важные или относительно важные узловые моменты, на гранях разделов формы, при увеличении или уменьшении количества голосов, изменения фактуры и т. д» [17, с. 44,45].

Важно отметить, что в распоряжении педагога присутствуют не только тембры, которыми располагают инструменты, но и тембры, которые получаются в результате их сочетания. В дуэте может получиться немало тембровых сочетаний, включая комбинации готовой и выборной клавиатур. Многообразные соотношения позволяют в ансамбле вести мелодическую, гармоническую, подголосочную и басовую линию в различном тембровом звучании. Ансамблисты с помощью сочетания тембров может усилить, ослабить или выровнять какой-либо голос, группу голосов музыкальной ткани.

Также известно, что, например, одна и та же мелодическая линия, окрашенная разными тембрами, обретает различный образный характер. Проставляя регистровку, важно понимать, что представляет тот или иной фрагмент, как он согласуется с предыдущим и последующим эпизодами, является вступительным разделом или кульминационным. Грамотным подбором

регистров можно добиться как широкого спектра звукового колорита, так и донесения до слушателя структуры того или иного произведения. Знание преподавателем органики современного баяна позволяет ему грамотно производить регистровку.

Часто на практике можно сталкиваться с проблемой, когда современный репертуар для дуэта баянистов (с проставленными аранжировщиком или композитором регистрами) исполняется на двухголосных инструментах. При работе над современными произведениями многие преподаватели не обращают внимание на указанную автором регистровку и разучивают с ансамблистами музыкальный материал в той же октаве, как зафиксировано в нотном тексте. Непонимание транспонирующей роли того или иного регистра, было характерно даже для видных исполнителей. Тем самым перенос музыкальной ткани в другую октаву искажает художественный замысел композитора и аранжировщика. Например, если в нотном тексте указан регистр «тутти» и нет указания на октавное транспонирование (реже двухоктавное транспонирование), то голоса в правой клавиатуре будут звучать октавой ниже. Соответственно, исполняя, например, первую часть концерта d-moll Вивальди – Баха в переложении для дуэта баянистов, выполненном Б. Ларионовым и В. Савиным на баяне без регистров, необходимо учитывать специфику регистров указанных в нотном тексте авторами переложения:

♩ = 92

loco

pp

cresc.

♩ = 92

loco

pp

p

cresc.

Пример № 6. Вивальди – Бах. Концерт d-moll, I часть

В данном примере мы ведем, что ансамблисту, исполняющему вторую партию на безрегистровом баяне важно трактовать нотный текст не в той октаве, в которой он зафиксирован, а в транспорте, так как мы сразу будем слышать более мощное звучание фактуры в соответствии с авторским замыслом.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The top system has a treble clef staff with a melody starting on a high note and a bass clef staff with a simple accompaniment. The bottom system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a more complex accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*, and a *cresc.* marking.

Пример № 7

Во время углубленной работы преподавателя над произведением важно и умение оркестровать музыку, что позволит ансамблистам более точно понять художественную сторону исполняемого. Тем самым, совершенствуются различные аспекты ансамблевой техники. Все более синхронным становится артикуляционно-штриховое произношение. Происходит все большее осознание участниками дуэта общего темпа, закономерностей метроритмики, более осознанными становятся динамическое и тембровое соотношения партий.

3. Работа над произведением на этапе концертной готовности

Третий, завершающий этап наступает, когда произведение достаточно крепко выучено и игра приобретает слаженный характер. Этот этап можно обозначить, как подготовка к концертному выступлению. В это время индивидуальная работа над произведением на уроках ансамбля будет

нехарактерной. Игра в ансамбле является основной формой занятий. В это время, как правило, ведется тонкая, филигранная работа над произведением. Здесь отрабатываются точность интонационного произношения всеми ансамблистами каждой фразы, проводится детальный поиск динамических оттенков (различной степени контрастов, динамического равновесия), окраски звука, артикуляции, а также фиксируется смена направления движения меха. Работа преподавателя зачастую основывается на принципе «чуть-чуть». Например, он может поставить перед ансамблистами задачу исполнить тот или иной эпизод чуть острее или мягче, чуть оживленнее или медленнее, чуть тише или громче и т. д.

Объединяя, отработанные эпизоды (мотивы, фразы) в более крупные музыкальные построения, педагог должен помочь ансамблистам выстроить драматургию произведения. Основными задачами здесь будут являться: нахождение главной кульминации и соподчиняющихся ей отдельных местных кульминаций, если последние предусмотрены автором. Ансамблистам с нарушениями зрения важно почувствовать и услышать друг друга настолько, чтобы при подходе к кульминации не нарушалась синхронность исполнения. Между тем на практике нередко усиление звучности и экспрессии, оживление темпа сопровождается усилением напряжения, зажатости исполнителей, и замедлением общего движения.

Многократные повторения отдельных эпизодов произведения будут свойственны и для этого периода работы. Проигрывания не должны быть безликими. Участникам ансамбля нужно объяснять, по какой причине надо выполнить повтор и какой цели хочет добиться педагог. Чем яснее задается цель преподавателем, тем эффективнее становится работа ансамблистов. Надо отметить, здесь важен и темп ведения урока. Остановки исполнительского процесса допускаются только для четко сформулированных замечаний преподавателя.

Заключительный этап работы над произведением является самым мобильным. А именно, когда во время целостного проигрывания в классе или

предконцертного прослушивания в другом помещении ансамблисты исполнили тот или иной эпизод не так, как задумывали ранее, тогда они должны вернуться к принципам работы второго периода. Например, при исполнении музыки моторного характера или какого-либо ее раздела целесообразно вернуться к проигрыванию в медленном темпе. Этот способ работы важно применять, как по отношению ко всему ансамблю, так и к индивидуальной игре, что позволит избежать или исправить появившиеся в процессе игры так называемого «заигрывания». Как мы знаем, «заигрывание» произведения характеризуется появлением при игре неточностей нотного текста, неровностей изложения, некачественного звучания, а также появлением срывов и других искажений. В таких случаях необходимо вернуться и к вопросам аппликатуры, то есть если имеется возможность подобрать другой ее вариант. На этом этапе важным будет исполнение пьесы или какого-либо ее раздела в медленном темпе преувеличенным звуком и артикуляционно-штриховым интонированием.

М. С. Бурлаков пишет: «...чтобы «прицелиться и попасть» в художественную идею, т. е. наиболее эффективно и успешно реализовать её в полном соответствии..., необходимо трезво оценить её рамки, почувствовать «габариты» этой творческой мишени» [5, с. 94]. Иными словами мы можем сказать, что для достижения качественного исполнения, на предконцертном этапе будут важны последовательные многократные проигрывания произведения. Здесь важно повторять в таких режимах, которые соответствовали бы разным уровням психофизиологического напряжения и различным темпам. Среди них хотелось бы выделить следующие исполнительские режимы:

1. Исполнение пьесы на *piano* или *pianissimo*, с предельным вслушиванием в звучание. Оно подразумевает минимальную затрату физических усилий, ослабление динамических оттенков, силы нажатия кнопок инструмента. Этот режим позволит снять у незрячих ансамблистов зажатость игрового аппарата и избавиться от накопленного напряжения;

2. Активизация исполнительской энергетике, а именно постепенное достижение нужного качества звукоизвлечения, динамики, меховедения. Когда, необходимый уровень качества исполнения достигнут, в памяти исполнителя закрепляется необходимый активный эмоциональный тонус, общий эмоциональный подъем, соответствующий характеру музыки.

3. Третий режим обуславливается меньшим количеством повторов по сравнению с предыдущими режимами, что позволит сохранить свежесть эмоционального высказывания во время публичного выступления. Эти проигрывания должны быть максимально приближены к концертному исполнению, желательно в присутствии слушателей.

На этом периоде важным аспектом работы будет достижение тонкостей тембро-динамического соотношения между партиями двух баянов. Преподавателю необходимо помнить о закономерностях той или иной музыкальной ткани, которая встречается в изучаемом произведении. Например, в гомофонном или смешанном складе мелодия является главным элементом рассматриваемой фактуры. Подголоски, контрапункт, гармонический фон и бас будут лишь дополнять мелодическую линию. Но при работе над произведением не следует слишком сильно динамически выделять мелодию так, как она может заглушать остальные элементы музыкальной ткани и исказить авторский замысел

Большое значение в соотношении элементов гомофонной и смешанной фактуры, предназначенной для дуэта баянистов, имеет расположение их по вертикали. Если мелодия звучит в верхнем регистре, а средние сопровождающие голоса в среднем, то разумный межфункциональный динамический дисбаланс будет очень полезным. Например, мелодическая линия в произведениях гомофонного и смешанного склада будет звучать несколько громче, чем компоненты второстепенные. Такой динамический дисбаланс должен быть разумным, а это значит, что недопустимо, когда даже самая главная функция совсем заглушала бы даже третьестепенную деталь музыкальной ткани.

Andante

mf

mp

Пример № 8. Р.н.п. «Степь, да степь кругом»

Мелодия, проходящая в том же регистре, что и другие компоненты музыкальной фактуры может потерять свое отчетливое звучание.

mf

mf

Пример №9. П.Конте, М.Вирано «Синева»

Если мелодия расположена в верхнем регистре, нельзя забывать и об особенностях конструкции баяна. Например, особенность звукообразования на фортепиано заключается в том, что в нижнем тесситурном регистре молоточек бьет по одной струне, а в верхнем по трем, поэтому верхние звуки будут слышны наравне с нижними. На баяне динамический диапазон не выравнен. Сила звука зависит от размера самих голосов. Большие по размеру голоса в нижнем и среднем регистрах звучат громче, чем маленькие голоса в верхнем регистре.

Выразительное динамически ровное изложение мелодической линии затрудняется у ансамблистов, когда она частично проводится в партии первого баяна, а затем передается второму баяну.

Moderato

mf

p

Пример №10. Р.н.п. «Во сыром бору тропина».

В таком случае звучание аккомпанемента часто продолжает оставаться на том же уровне, что и звучащая перед ним мелодия. Исполнитель второй партии может по-прежнему излагать свой нотный текст, ошибочно считая его ведущим.

Здесь важно, чтобы незрячие ансамблисты вместе слышали эту мелодию и передавали ее друг другу, не изменяя ее характер. Преподавателю необходимо использовать упражнения, позволяющие со-интонировать мелодическую линию одному, а затем второму ансамблисту. Упражнения могут быть построены на основе известных разнохарактерных мелодий. Частичное исполнение мелодической линии одним баянистом, а затем продолжение интонирования ее другим также способствует развитию слуха у ансамблистов.

Важно отметить, что в отличие от зрячих баянистов, которые визуально могут передать характер мелодической линии, то ансамблисты с ощутимым дефектом зрения могут выразительно со-интонировать лишь с помощью компенсаторных слуховых возможностей.

Выразительность изложения мелодии очень сильно зависит от характера исполнения аккомпанирующей линии. Участник ансамбля, которому поручается партия сопровождения, должен ясно слышать мелодию и аккомпанировать идентично ее характеру и фразировки

В отличие от гомофонной музыки, полифонические произведения требуют меньшей тщательности при уравнивании партий дуэта так, как они построены на стремлении каждого голоса к мелодической автономии к противопоставлению себя другим. Преподавателю, работая над полифоническими произведениями важно определить значение каждого голоса и их динамическую взаимосвязь. При исполнении музыки барокко важно не допускать стилистических нарушений, к которым может привести неверное использование средств выразительности. Главным из часто встречаемых недостатков является рельефная, постоянно контрастирующая на коротких отрезках динамика. Такое динамическое развитие будет характерно, например, не для прелюдий и фуг Баха, а для романтических пьес. Но все же динамическое «выпячивание» фраз лучше не допускать. Преодолевать это надо объединением фраз в более крупные построения и находить в них единую кульминационную точку.

Неясное артикуляционно-штриховое интонирование может разрушить архитектуру самой музыки, то есть затруднит прослушивание голосов полифонической ткани, их взаимосвязь и логику развития.

В процессе работы над произведением на заключительной ее стадии преподаватель должен помочь ансамблистам найти тот темп, который наиболее точно способствует передаче характера художественного образа. Темп, прежде всего, должен соответствовать авторскому указанию. Но зафиксированный в нотах темп, особенно если нет метрономических координат, является несколько условным. В произведениях, в которых нет четко определенной скорости движения по метроному, существует темповая зона, в рамках которой темп может изменяться, не искажая художественного смысла музыки. Например, если в произведении указан темп *Allegro*, то

быстрота исполнения для каждого ансамбля будет различной. Поэтому главное, чтобы темп, ориентированный на авторское указание, а также был удобен, услышан и прочувствован обоими участниками ансамбля.

Правильное ощущение границы быстрых и медленных темпов, является одним из секретов эмоционального воздействия ансамблистов на слушателя.

Часто в практике встречается, когда непонимание учащимися с ощутимым дефектом зрения звуковой картины отражается на их преувеличенно выразительном исполнении. Эту проблему можно устранить в том случае, если педагог ориентирует ансамблистов на исполнение произведения в таком темпе и с таким вниманием, чтобы они могли контролировать свои действия, прослушивать все горизонтальные и вертикальные линии музыкальной ткани, добиться предельно точных и экономичных движений и эмоциональной сдержанности. Но все же главной целью педагога будет являться воспитание у учащихся потребности к творческому раскрытию художественного замысла композитора.

Хочется отметить, что преподавателю при работе над новым произведением не стоит ждать пока окончится тот или иной вид работы, а затем переходить к другому. Этапы работы над техническим освоением произведения и раскрытием художественного образа, являются взаимосвязанными и в результате этого провести четкую границу в том месте, где заканчивается один и начинается другой этап практически невозможно. Во время технического освоения произведения создаются и элементы содержания, а при работе над выразительным исполнением может возникнуть потребность к изменению в том или ином месте, например, артикуляционно-штрихового интонирования.

IV. Работа над артистизмом в дуэте баянистов

Важнейшей задачей во время завершающего этапа работы над произведением является воспитание преподавателем артистизма у незрячих участников ансамбля.

Преподавателю необходимо уделять большое значение сценическому виду исполнителей. Например, чтобы зрители на концерте меньше обращали внимание на дефект зрения, ансамблистам лучше одевать одинаковые затемненные очки.

Как известно, зрячие ансамблисты во время исполнения имеют возможность использовать многообразные вспомогательные движения. Они позволяют синхронно вступать в начале произведения, после пауз и фермат, а также являются своего рода общением в процессе игры и способствуют более точной совместной передаче того или иного художественного образа. Во время работы над синхронным исполнением участники ансамбля активно применяют следующие вспомогательные действия:

1. Кивок головой;
2. Различную мимику;
3. Незначительные движения корпуса, рук;
4. Элемент «придыхания» (активный, резкий вдох одного из исполнителей)..

Обратную картину мы часто можем наблюдать, когда на сцене играют ансамблисты с нарушениями зрения. Как правило, они играют с очень серьезными лицами и очень ограничены в каких либо движениях во время концертного выступления. Поэтому преподавателю нужно работать на предконцертном этапе над тем, чтобы участники ансамбля больше улыбались во время игры – в соответствии с характером исполняемого произведения. Если произведение или его фрагмент строится по принципу диалога, то интонации вопроса и ответа незрячим ансамблистам необходимо обозначать поворотом головы друг к другу.

Ансамблистам с нарушениями зрения на предконцертном этапе важно без помощи преподавателя научиться одновременно вступать, как в начале произведения, так и после пауз и фермат, которые часто встречаются в музыке для дуэта баянистов.

Одновременное взятие и снятие аккорда, когда его тоны распределены между партиями ансамблистов, также вызывает повышенную трудность у незрячих исполнителей. В ансамбле зрячих учащихся один из партнеров может дать ауфтакт едва заметным, но четким движением головы точно в том темпе, в котором будет звучать пьеса. Такой же способ может применяться и после пауз, при взятии и снятии длинных аккордов и в момент завершения музыкального произведения.

Часто сама музыка, в которой встречается много диалогов, общение голосов требует визуального контакта между исполнителями. К сожалению, слабовидящие и незрячие ансамблисты зачастую визуального контакта не имеют, поэтому для синхронного исполнения они используют вместо ауфтакта, незаметный для слуха зрителей счет. Проговаривать шёпотом счет один из партнеров должен четко и в необходимом темпе.

На этом этапе работы, когда произведение исполняется целиком, для ансамблистов будет полезным прослушивание собственного исполнения в аудио или видеозаписи. После совместного прослушивания (педагог и учащиеся) необходимо выявить достоинства и недостатки каждого исполнителя, так и ансамблевой интерпретации. Теперь становится более понятно, как для преподавателя, так и для ансамблистов, что в произведении нужно доработать для реализации художественного замысла композитора. Запись и прослушивание ансамблевого исполнения лучше осуществлять на последних занятиях перед концертным выступлением. Это позволит ансамблистам услышать результат совместной работы, а также оценить динамику их исполнительского роста.

V. Вопросы сценического самочувствия у ансамблистов с нарушениями зрения.

На протяжении всех этапов работы над произведением участники ансамбля должны знать, что вершиной их совместной творческой деятельности является концертное выступление. Как известно, качество исполнения в концертном зале или в другом помещении отличается от привычной игры ансамбля в классе.

Данные, полученные в процессе экспериментов, проводимых отечественными музыковедами и психологами позволяют нам обнаружить влияние различных раздражителей на качество исполнения музыкантов. «Температура, освещенность помещения, цвет и форма окружающих предметов, случайные звуки – все эти раздражители могут оказывать на исполнителя мобилизующее или расслабляющее воздействие» [2,с.106].

Существует мнение, что незрячие и плохо видящие юные участники дуэта не волнуются во время публичного исполнения. На самом деле это не так. Повышенное чувство ответственности является причиной возникновения волнения у учащихся с ограниченными возможностями здоровья. Волнение может проявляться по-разному. Одни ученики чрезмерно возбуждаются и становятся излишне активными. Другие ищут тихое место и со страхом думают о предстоящем выходе на сцену.⁷ Преподавателю в этот момент необходимо: «...унять шалунов, ободрить «тихонь» и создать за сценой благоприятную атмосферу» [25, с.88].

Важной будет и беседа преподавателя с ансамблистами и перед самим выступлением. Цель ее – настроить учащихся на серьезное ответственное исполнение. Это может быть напоминание о том, как выйти на сцену, о посадке, о кульминационных разделах произведения, об уходе после выступления и т. д.

⁷ Даже великие исполнители испытывают сильное волнение перед концертными выступлениями. «Антон Рубинштейн, как известно, очень волновался и однажды разбил кулаком зеркало в артистической перед выходом на эстраду (что его как будто успокоило)» [20, с. 178].

Волнение у незрячих и слабовидящих учащихся проявляется и во время сценического выступления. У них обостряется слух, восприятие окружающего пространства становится более чутким, а звучание инструментов приобретает необычный характер. Непривычная обстановка на сцене, а именно яркий свет, случайные звуки раздражают слабовидящих и незрячих исполнителей. Большое количество слушателей также заставляют ансамблистов сильнее волноваться.

Отметим, что ослепляющий свет особенно для слабовидящих музыкантов не позволяет полностью сконцентрировать внимание на исполняемой музыке. У ансамблистов в этих сценических условиях появляется зажатость во время игры. Выдающийся баянист Ю. Казаков, имеющий ослабленное зрение вспоминает: «... помню, как в телетрансляции в Душанбе меня так засветили, что насилу доиграл» [6, с.164].

И так, преподавателю, знающему о возможности возникновения внешних и внутренних раздражителей у юных музыкантов, препятствующему исполнительскому процессу на сцене, нужно заранее формировать специальные методы, которые будут сводить воздействие разных раздражителей к минимуму.

Следует отметить, что концертное выступление позволяет выявить то, что недоделано. Чтобы учащихся подготовить к более уверенному и качественному исполнению важно преподавателю проводить проигрывания ансамбля в условиях приближенных к концертному. Также желательно перед ответственным выступлением ансамблю обыгрывать программу в менее ответственных концертах. Если выступление будет проходить в незнакомом зале, и нет возможности полноценно проиграть концертную программу, тогда участникам ансамбля перед концертом необходимо пройти на сцену, вспомнить посадку и исполнить какой-либо фрагмент произведения.

Ведь большое влияние на исполнение оказывают такие факторы, как душевное состояние ансамблистов, обстановка в зале, настроение слушателей и акустика зала.

Во время исполнения на сцене ансамблистам важно направлять внимание на предельное вслушивание, как в собственное исполнение, так и игру партнера. Не стоит исполнителям контролировать нотный текст или процессы, которые уже автоматизированы. Сознательный контроль часто приводит к срывам при игре. Нежелательно также играть в завышенном темпе, так как это приводит к ухудшению качества исполнения. С первых тактов ансамблистам важно войти в нужный темп и характер и постараться преодолеть момент наивысшего возбуждения, который наступает в начале исполнения.

Чрезмерная эмоциональная взволнованность во время игры на сцене, как правило, отражается на динамическом соотношении партий, а также их неустойчивом метро-ритмическом сочетании. В этом случае исполнителям необходимо заострить внимание на прослушивание интонационного движения, но не контролировать нотный текст. Здесь важно расслабиться психически физически, эмоционально успокоиться.

Чтобы это применить на практике, преподавателю на уроках ансамбля нужно развивать у учащихся с нарушениями зрения способность к само регуляции. В последний день перед концертом не следует проводить долгих по времени репетиций, так как ансамблистам нужно сохранить свежесть исполнительского аппарата и умственно не переутомиться. Перед концертом лучше разыгрываться каждому участнику ансамбля на пьесах по специальности или гаммах и различных технических упражнениях. Главное при разыгрывании, чтобы ансамблисты сохранили психо-физическую энергию и творческую активность.

Сразу по окончании исполнения необходимо проанализировать качество концертного выступления. На следующих занятиях по ансамблю нужно подробно остановиться на неудачно исполненных фрагментах, вернувшись ко второму этапу работы над произведением.

Концертное выступление является для преподавателя важным итогом предыдущей работы, а также началом для дальнейшего учебного процесса в классе баянного ансамбля.

Заключение

В данном учебном пособии рассмотрены основные методические вопросы преподавания в классе баянного ансамбля с незрячими и слабовидящими учениками в специализированных музыкальных заведениях начального звена, а также в условиях инклюзивного начального образования.

В этой работе мы уделяем большое значение проблемам, требующих особого внимания во время обучения незрячих учеников в классе баянного ансамбля.

В представленных разделах раскрывается специфика работы в классе ансамбля с учениками, имеющими нарушения зрения. Мы затрагиваем такие вопросы, как формирование дуэта баянистов, организация занятий в классе баянного ансамбля, знакомство с выбранным произведением, специфика освоения нотного текста предназначенного для дуэта баянистов незрячими и слабовидящими учениками, овладение средствами выразительности, техническим освоением изучаемого сочинения, меховедения, предконцертной работы, сценического самочувствия и артистизма.

Перечисленные аспекты требуют внимательного преподавательского отношения при обучении юных незрячих баянистов в классе ансамбль.

Важно отметить, что наряду с указанными в данном пособии проблемами и сложностями при обучении учащихся – инвалидов по зрению, мы можем наблюдать, как многие из них добиваются в дальнейшем высокого исполнительского уровня. Особенно это характерно при положительной мотивации ансамблистов и профессиональном подходе педагога. Уже с первой ступени обучения педагогу важно помнить, что физические недостатки не должны препятствовать учебному процессу. А главными задачами становятся развитие исполнительских качеств и слухо-образных представлений у участников ансамбля. Работая с дуэтом баянистов преподавателю необходимо добиваться профессионализма на всех этапах работы, невзирая на физические недостатки учащихся.

Затруднения, возникающие в освоении исполнительских навыков нужно преодолевать с помощью профессионализма (знаний и опыта работы в данных условиях) преподавателя.

В данном пособии мы рассмотрели основополагающие вопросы связанные с обучением учащихся инвалидов по зрению в классе баянного ансамбля, а также попытались обобщить многолетний опыт педагогической работы в данных условиях.

Библиографический список

1. Акимов Ю. Т. Класс баянного ансамбля в музыкальной школе // Баян и баянисты: сб. статей сост. и общ. редакция Ю. Т. Акимова Советский композитор, Москва 1970.
2. Акимов Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю.Т. Акимов. – М.: Сов. композитор, 1980. – 111 с.
3. Асмолова И.А. Фортепианный ансамбль в учебно-исполнительской деятельности студентов / Асмолова И.А. // Основы профессиональной подготовки учителя музыки.: межвуз. Сб. научн. Тр. Вып. 4. – 1999. – С. 79-84.
4. Бережной В. Ю. Специфика тембровой палитры в дуэтах баянистов / В. Ю. Бережной. – Художественное образования и наука. – 2015. – № 1. – С. 146-151.
5. Бурлаков М.С. Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению./М.: Издательский Дом «Городец» 2016-131с.
6. Бычков В. В. Юрий Казаков – патриарх баянного искусства. Библиотека клуб адмиралов Москва 2014
7. Бычков О.В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 спб., 2006. – 188 с.
8. Воронина Т. О камерном музицировании и становлении исполнителя / Т. Воронина // О мастерстве ансамблиста: сб. науч. тр. – Л., 1986. – С. 6-21.
9. Галактионов В. М. Паницкий или Вечное движение. – М.: РАМ им. Гнесиных. – 1996. – 172 с.
10. Имханицкий М. И. Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики выпуск 1 /РАМ им. Гнесиных Москва - 2001.
11. Имханицкий М. И. Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики выпуск 2 /РАМ им. Гнесиных Москва – 2002.
12. Имханицкий М. И. Мищенко А. Дуэт баянистов Вопросы теории и практики выпуск 3 /РАМ ми. Гнесиных Москва – 2004.

13. Имханицкий М.И., Полун Б.Е. Трио баянистов. Вопросы теории и практики. Репертуарно-методич. пособие для учеб. заведений искусств и культуры. Вып. 1. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. – 76 с., нот.
14. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.; нот.
15. Имханицкий М. И. Артикуляционно-штриховая специфика в интонировании баянистов и аккордеонистов с дефектом зрения. М.: Российская государственная специализированная академия искусств, 2016 – 336 с.; нот.
16. Кузовлев В. В. Самойлов Д. А. Азбука баяниста. Учебное пособие «Издательство КИФАРА», 2010 г.
17. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. Издательство «Музыка», Москва - 1998.
18. Литвак А.Г. Психология слепых и слабовидящих: Учеб. пособие/ А.Г. Литвак; Рос. Гос. Пед. Ун-тим. А.И. Герцена. – спб.: Изд-во РГПУ, 1998. – 271 с.
19. Мирек А. М.. ...И звучит гармоника. Издательство «Советский композитор», 1979.
20. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с. портр., ил., нот.
21. Пуриц И. Г. Методические статьи по обучению игре на баяне. Учебное пособие для музыкальных училищ, вузов. МГИМ им. А. Г. Шнитке. – М., 209, 296 с.
22. Ризоль Н.И. Очерки о работе в ансамбле баянистов (На основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии). М.: Сов. Композитор, 1986. 224 с. с ил.
23. Самойлов Д. 15 уроков игры на баяне. Подготовительный и первый класс детской музыкальной школы. Москва «КИФАРА» 2006
24. Семенов В. А. Современная школа игры на баяне. – М.: Музыка, 2011. – 216 с.

25. Урываев С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ / Т. Воронина // О мастерстве ансамблиста: сб. науч. тр. – Л., 1986. – С. 84-91.
26. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.