

Работа над техникой с учащимися-аккордеонистами ДМШ

Когда говорят об исполнительской технике, то имеют ввиду сумму знаний, умений, приемов игры, при которых музыкант добивается нужного художественного и звукового результата. Вне музыкальной задачи техника существовать не может.

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости при игре на аккордеоне. Этот взгляд ограничен. Техника – понятие более широкое, включает в себя все, чем должен обладать аккордеонист, стремящийся к содержательному исполнению. Это должен быть модельный музыкант, владеющий различными градациями силы звука, штрихами, владеть техникой переключения регистров, различными приемами меховедения и многое другое.

Только способность быстро двигать пальцами не доставляет слушателям эстетического удовольствия, т.к. бессодержательная музыка не выявляет ее красоты, а заменяет ее собою, такая игра обычно и технически бывает несовершенной.

Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Как бы далеко не уводила музыканта необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен представлять музыкальный идеал, не терять его из виду! Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям.

Итак, соотношение музыкальных и технических задач в работе аккордеониста, их последовательность можно сформировать таким образом: от понимания музыки к технической работе, а затем в процессе технической работы – к более высокому пониманию музыки.

Стремление к выразительному исполнению – движущая сила технического развития.

Уровень техники пропорционален труду. Без многочасового труда приобретение техники невозможно. Движущей силой развития техники является музыкальный талант, музыкальные способности. Стремление к совершенству не позволяет смириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе: не получается гаммообразный пассаж – эстетическое стремление к красоте, ровности заставит добиться, чтобы пассаж получился; не поет мелодия – талантливый музыкант добьется, чтобы она пела. В работе надо быть настойчивым; не мириться с тем, что не получается; не отсиживать за инструментом без желания и без мысли, искать способы, облегчающие преодоление различных трудностей; ставить перед

собой музыкально-технические задачи, не успокаиваться, пока они не будут разрешены.

Техника нужна во всяком искусстве. Без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. На различных этапах обучения на первый план выдвигаются различные задачи.

Фундаментом современной техники является контакт с клавиатурой – ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Свобода рук музыканта не имеет ничего общего с расхлябанностью и распушенностью. Руки исполнителя работают во время игры. Как любая другая, эта работа не может совершаться без некоторого напряжения. Под «свободной» мы подразумеваем отсутствие излишних напряжений, являющихся помехой движению.

В техническом отношении различные художественно-звуковые задачи у аккордеонистов осуществляются, путем применения взаимодействия веса руки и активности составляющих ее частей (пальцев, кисти). Воспитание главного игрового ощущения – опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой – главная работа педагога.

Причина отсутствия контакта:

- 1) Невнимание педагога к этому вопросу.
- 2) Неумение педагога подбирать репертуар постепенно, чтобы технические сложности «не зажали» малоопытного ученика.

Всем хорошо известно, что при хорошей игре на аккордеоне необходимы «крепкие» пальцы. **Пальцевой удар** придает ясность и блеск быстрым последовательностям, встречающимся в бесчисленном множестве произведений для аккордеона. Пальцевая техника (мелкая техника) является самым трудоемким видом аккордеонной техники. Без многолетнего пальцевого тренажа приобрести ее невозможно. В ДМШ большое значение приобретает работа над техническим материалом: гаммы, арпеджио, аккорды – где в концентрированном виде заложены основы развития исполнителя.

У музыканта звуковые задачи здесь, конечно, ограничены. Они носят предварительный, подготавливающий характер. Это – заготовка, детали будущего. Но эти детали уже должны обладать звуковой характерностью. Но нужно помнить, что любой трудный эпизод в музыкальном тексте можно вычленивать и многократно исполнять его, как упражнение для решения аппликатурных, динамических, темповых, штриховых и т.д. задач.

Процесс игры – это в первую очередь умственный процесс, и лишь затем физический. «Машинообразной работой пальцев – говорил Н.Рубенштейн, ничего нельзя достичь. Механическое упражнение остается тупым и бесцельным если в нем в первую очередь не участвует голова. Только умственная работа при наличии музыкальных и двигательных данных ведет к высоким техническим достижениям».

О чем же должен думать юный музыкант во время технической работы, т.е. работы над техническим воплощением музыкальных намерений?

1. При разучивании нового произведения необходимо, чтобы сложилась ясная звуковая картина, прежде чем начнется механическая (или

техническая) работа. Не только при работе с музыкальными произведениями, но и с гаммами, этюдами юный исполнитель должен конкретно представить характер звука, его силу, тембр, фактуру, темп.

Понятие **качество звука** у аккордеониста аналогично понятию тона у скрипача или голоса у певца. Звук может быть полным или поверхностным, мягким или резким, «теплым» или «холодным». Хороший звук – строительный материал, как алмаз для ювелира, как качество продуктов для повара. Сам по себе строительный материал не обеспечивает полноценных результатов, но является для всех мастеров большим подспорьем.

Ровность звучания означает равномерность чередования звуков во времени и стиле (звуки пассажа, например, шестнадцатыми равны между собой по фактической длительности). Понятие ровности предполагает разную динамическую волну при < и >. Звуки пассажа должны быть построены по «росту».

Важнейшим музыкальным требованием к учащимся является знание темпа. Учащийся должен стремиться к настоящему темпу, который может быть несколько большим или меньшим в пределах указанного автором обозначения. Ведь исполнение в настоящем темпе и является целью, ради которой происходит вся «черновая» работа. Встречаются учащиеся, у которых отсутствует внутреннее, мысленное представление о темпе. Они не хотят играть быстрее, ожидая, что произойдет чудо и в нужный момент вдруг пальчики сами «побегут». Сам собой темп «не придет». Ученика надо тормозить. Когда дремлет голова, дремлют и пальцы. Но нельзя, когда текст еще плохо освоен, переходить к настоящему темпу.

Когда в спокойном темпе все уже получается, то при переходе к более быстрому – появляются проблемы: в каких-то пассажах начинают «выкрикивать» и «пропадать» отдельные звуки, появляется большое количество ошибок, появляется пестрота в артикуляции. Значит наступило время скрупулезной работы над деталями. Работа в спокойном темпе идет по схеме: услышать ошибку – осознать ее – исправить.

Зафиксировать недостатки в игре сложно при проигрывании целиком: пока доиграешь пьесу до конца, можно многие из услышанных недочетов забыть. Для рациональных занятий необходимо учить отдельные, небольшие отрывки произведения. Иногда надо учить соединения 2-3 аккордов на >, иногда не выходит какая-то интонация, значит надо учить конкретно только это место, а не весь текст подряд!

Но иногда, даже проиграв «трудное» место, замечаешь, что изменений и к лучшему не наступило. Необходимо задуматься – почему? Прежде всего учитель должен дать произведение по уровню подготовленности ученика, а также его работоспособности. Иногда помогают исправить положение аппликатурные варианты.

В музыкальной школе допустимы небольшие упражнения в фактуре: например, вместо 4 звуков, взять 3 звучный аккорд, упростить аккомпанемент и прочее.

Итак, технические неудачи возникают, когда есть:

- 1) аппликатурные ошибки;
- 2) рука не принимает достаточного участия в игровом процессе, не освобождает вовремя;
- 3) учащийся не умеет фразировать и пр. Все это приводит к нарушению принципа «экономности» игры.

В аппликатурных вопросах нет мелочей. От кажущейся «мелочи» зависит удобство, характер исполнения.

В стремительных произведениях, если позволяет темп, лучше использовать самые сильные 1,2,3 пальцы. При более стремительном темпе необходимо реже использовать подкладывания 1 пальца, поэтому необходимо участие всех пальцев. Широко распространена аппликатурная небрежность учащихся при исполнении отрывков стаккато. Поскольку вопрос о связывании звуков не стоит, многие не удосуживаются продумать аппликатуру и играют «случайными» пальцами. При подвижке темпа игра таких учащихся становится корявой, неровной, нарушается ансамбль между 2 руками. В отрывках стаккато аппликатуру надо выбирать, как и всюду.

В своей работе некоторые учащиеся не учитывают динамический уровень разучиваемого отрывка. Места с *p* и *f* учатся одинаково, каким-то средним «учебным» звуком. Эта ошибка потом при увеличении темпа очень тормозит исполнение. Отрывки *f* должны учиться *f*. Отрывки *p* и *pp* в быстром темпе требуют обостренного ощущения в концах пальцев и особенной туше-прикосновения к клавиатуре.

Важно во время игры соблюдать «принцип экономии». Рано или поздно все учащиеся сталкиваются с неприятным ощущением утомляемости рук. Утомленная рука теряет точность, подвижность, силу.

Усталость парализует энергию пальцев. Длительная игра усталыми руками может привести к заболеванию рук – «переигранные руки». Это большой просчет педагога, который идет к скованности рук, к неразвитости пальцев. Играющему кажется, что легче попасть на нужную клавишу или аккорд в зажатом состоянии. Это – заблуждение. Наши руки лучше попадают, запоминают нужные движения в свободном состоянии. Нельзя форсировать работу в быстром темпе, если текст недоучен: нет точных попаданий при скачках, пальцы запутываются в трудном пассаже.

Необходимо научить ученика отдыхать во время исполнения: на паузах на «длинных» нотах и цезурах между фразами при *diminuendo*. Важно, чтобы в технических пьесах, где нет больших остановок – передышек (этюд «Полет шмеля»), ученик заботился об экономности пальцевых движений, экономности в действиях рук. Лишние движения ведут к расхлябанности, распушенности, к звуковым случайностям. (Высокий размах рук тормозит темп; вихляние кисти разбивает мелодическую линию).

Движение аккордеониста должны быть **целесообразны и целенаправленны.**

Движения рук хороших исполнителей отличаются многообразием. Характер музыки диктует характер движения рук. Музыка тихая, мягкая – руки двигаются спокойно, мягко. Музыка величавая, звучная – руки

пластичные и «тяжелые». Если требуется острый, четкий звук – руки играют энергично, концы пальцев обострены. **Исполнительский прием** – это игровое движение, при помощи которого аккордеонист наиболее простым и удобным способом преодолевает фактурные трудности, добиваясь при этом нужного ему художественного, звукового результата.

Умение «петь» на аккордеоне – одна из важнейших сторон техники аккордеониста. Не следует думать, что понятие «кантилена» предполагает одинаковое во всех случаях звучание. Cantilena – мелодия, песнь. Но песни бывают разные: величавая, трагичная, печальная, торжественная, шутливая, лирическая и т.д.

Самое сокровенное в мелодии можно лишь почувствовать. Главное – эмоциональное отношение исполнителя к мелодии. Работа над кантиленой не эффективна при дремлющем музыкальном чувстве. Наоборот, эмоциональное отношение к исполняемому, слух – все должно быть мобилизовано, обострено.

При исполнении отрывков *non legato* и *staccato*, необходимо избрать подходящий штрих (артикуляцию) и выдержать его на протяжении всего отрывка, выполнить законченно, одинаково.

При обработке пассажей необходимо соблюдать «разделение труда», например пассаж идет то гаммообразно, то переходит в арпеджио или двойные ноты, надо учить фрагментами, добиваясь нежного качества.

Октавы: при игре участвует вся рука: плечо, предплечье, кисть и особенно пальцы. Беды идут от того, что зажимается рука, т.к. учащийся не использует всей руки от плеча, нет кистевых движений. Рука всей тяжестью переступает с октавы на октаву. Иначе произойдет фиксация, затвердение более слабых мышц. Важно, чтобы у начинающих при игре октавами вместе с «нужными» звуками не звучали «сочувствующие». Опора должна быть на крайние пальцы, которые берут, «хватают» свои клавиши. Важно следить за «средними» пальцами, чтобы они не вытягивались, «оскаливались», а были закругленными.

Успешное овладение терциями возможно на базе значительной пальцевой техники. Специфика исполнения терций заключается в одновременности игры 2 пальцев. Заменить работу пальцевых мышц какими-либо другими действиями невозможно. Мышечная нагрузка в терциях удваивается. Налаживание синхронной работы двух не соседних пальцев требует специального внимания и работы.

Кажется, что терцовая аппликатура сложная. Но существует всего 2 варианта:

$\overbrace{3\ 4\ 5}$ $\overbrace{3\ 4\ 3\ 4}$ или $\overbrace{3\ 4\ 5}$ $\overbrace{2\ 3\ 4\ 5}$
1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 1 2 3

Периодичность в аппликатуре сохраняется. Однако начало периода может не совпадать с началом гаммы. Важно, чтобы 1 палец по возможности реже попадал на черную клавишу.

В репетиционной технике необходима повышенная активность, цепкость пальцев. Направлением пальцевого удара является движение «к себе», под ладонь, действия пальцев напоминают «царапанье». Палец действует резким движением и после удара мгновенно уходит под ладонь, уступая место следующему пальцу. Между ударами соседних пальцев есть промежутки, во время которого клавиша полностью поднимается.

Многие считают, что точное исполнение скачков – дар, «богом данный». Точность попаданий в скачках зависит от целесообразности приема. Он поддается автоматизации. Виртуозность здесь проявляется в воле и уверенности во время эстрадного выступления. Но эта уверенность приходит в домашней работе вместе с увеличением процента успешных попаданий. Во время исполнения скачков необходима строжайшая экономия времени. В правой руке лучше разумно использовать зрение, которое обращено на ту часть клавиатуры, куда вслед за взглядом отправится рука.

Приемы игры мехом

Основными приемами игры на аккордеоне являются разжим и сжим – смена меха, как принято говорить. Все остальное в своей основе построено на различных сочетаниях разжима и сжима. Главное здесь, чтобы музыкальная мысль во время смены меха не прерывалась.

Лучше всего производить ее во время синтаксической цезуры. Особенно сложно это делать в полифонических пьесах, где мех порой необходимо менять на тянущейся ноте. Здесь необходимо:

- 1) дослушивать длительность ноты перед сменой меха до конца;
- 2) мех надо менять быстро, не допуская глубокой цезуры;
- 3) чтобы динамика после смены меха была одинаковой.

Заключение

Таким образом, техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание. Всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием содержания музыкального произведения.

Техническое развитие аккордеониста достаточно сложный процесс и без многолетней работы овладеть им невозможно. Эта работа у юного музыканта начинается с первого знакомства с инструментом, когда закладывается фундамент мастерства, и продолжается всю жизнь.

Необходимо научить ученика распределять свое время: понимать, что требует концентрированной работы, а что не может быть решено в один присест и требует времени. Недопустимы бессмысленные многократные исполнения одного отрывка.

Лучше играть 3-4 раза сознательно и хорошо, чем без конца плохо.

Не всем дано в музыкальной школе сыграть «Полет шмеля». Не всякий способный аккордеонист может добиться мастерского исполнения репертуара, соответствующего его уровню развития.

Список использованной литературы:

1. Е.Либерман. Работа над фортепианной техникой. Изд. «Музыка». Москва, 1971 г.
2. Ф.Липс. «Искусство игры на баяне». Москва «Музыка», 1998 г.