

Материалы

Областной
научно-практической конференции

**«Исполнительство на народных инструментах:
теория, история, практика»**

6 ноября 2014 г.

Н.Новгород

Дорогие друзья, уважаемые коллеги!

Приветствуем участников и гостей I Нижегородской научно-практической конференции «Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика». Сборник, предлагаемый Вашему вниманию, содержит материалы, посвященные различным аспектам народно-инструментального искусства – истории развития, особенностям преподавания, эволюции репертуара и пр.

Стремление к осмыслению своей работы и поиск своего места в мире свойственно человеку независимо от возраста и квалификации. Нашим инструментам ещё предстоит пройти большой путь, прежде чем стать в один ряд с признанными академическими инструментами, исполнительскими школами. Именно поэтому одна из главных задач на современном этапе – поддержка и развитие научной базы народно-инструментального искусства как института сохранения и передачи опыта через поколения. Собственно, это и есть история, которая пишется на наших с Вами глазах.

Качество представленных материалов свидетельствует, на наш взгляд, о том, что нижегородские исполнители и педагоги обладают немалым научным потенциалом. Большинство работ имеет практическую направленность, что естественно, поскольку исполнительская практика является той отправной точкой, с которой и начинает развиваться живая научная мысль. И пусть это только «первая ласточка», она позволяет с оптимизмом смотреть в будущее науки о народных инструментах.

Желаем серьезной, конструктивной и плодотворной работы всем участникам конференции!

Редколлегия

**«Методика работы концертмейстера-баяниста
в классе народно-сценического танца».**

Содержание

Введение.

1. Определение народно-сценического танца; основные понятия и критерии, связанные с ним.
2. Работа концертмейстера в классе народно-сценического танца отделения хореографии: «по неопытности, - всё с нуля»:
 - 1) изучение хореографической (танцевальной) терминологии, освоение экзерсиса (упражнений) у станка и на середине зала – важнейшие этапы в освоении народно-сценического танца;
 - 2) я, сама – «танцовщица»: все движения мысленно проецирую на себя;
 - 3) грамотное музыкальное оформление урока;
 - 4) работа в ансамбле, многоплоскостное внимание концертмейстера-баяниста;
 - 5) особенности музыкального сопровождения концертмейстером-баянистом уроков народного танца класса хореографии; главные критерии отбора музыкального материала;
 - 6) подбор инструмента для музыкального сопровождения на уроке народного танца;
 - 7) о нотном материале;
 - 8) педагогические функции концертмейстера;
 - 9) взаимодействие концертмейстера с хореографом под девизом: «Хореограф плюс концертмейстер = дружный творческий тандем»;
 - 10) инновационные технологии в концертмейстерской работе.

Заключение

Список используемой литературы.

ВВЕДЕНИЕ

*Зрел ли ты, певец тишский, как в лугу весной бычка
Пляшут девушки российски под свирелью пастушка?
Как склонясь главами, ходят, башиачками в лад стучат,
Тихо руки, взор поводят и плечами говорят?*

Г. Р. Державин [4]

В данной методической работе я сделала попытку поделиться своим десятилетним опытом работы в качестве концертмейстера по народной хореографии, осветить ее особенности и рассказать о способах преодоления некоторых трудностей, возникающих на профессиональном пути.

1. Прежде чем начать разговор непосредственно о своей концертмейстерской работе, думаю, уместным будет сделать небольшое отступление и сказать несколько слов о самом предмете, вокруг которого и пойдет речь.

Поскольку я – концертмейстер по *народной хореографии*, следует уточнить, что же такое, вообще, есть *танец*, и в частности, танец *народный*.

Итак, *танец* – это искусство, отражающее жизнь в образно-художественной форме, основным средством которого является движение тела.

У каждого народа своя история, обычаи и особенности. Все это находит отражение в *народной музыке и танцах*. *Народный танец*, как нельзя лучше, может отразить и показать обычаи и традиции большинства национальных культур народов мира. И как же значительны и современны слова Н.В.Гоголя, посвященные описанию русских и других народных танцев! «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так как швейцарец, шотландец не так, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешенный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий...». [2]

Хореография - это сценическое искусство, которое имеет свою специфику, состоящую в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики и, следовательно, имеет свою систему воспитания и обучения. Понять, изучить специфику хореографии можно, только зная истоки этого искусства - народный танец, - танец неотделимый от народной музыки и песни, которая, в свою очередь, накладывает отпечаток на характер и стиль танца, определяя особенности

манеры исполнения, наполняя танец содержательностью и сюжетной основой, эмоциональной выразительностью и певучей пластикой.

2. Так вот, концертмейстеров хореографии народного (народно-сценического) танца, как известно, не готовят ни в одном учебном заведении. Поэтому, волею судьбы, приступив к работе в должности концертмейстера на хореографическом отделении, я поняла, что столкнулась с новым родом деятельности, и, что неизбежно придется с «нуля» осваивать область для меня дотоле неизведанную.

До этого мне доводилось слышать мнения некоторых музыкантов, о том, что, порой, специалист с консерваторским образованием, прекрасно владеющий инструментом, выступающий как солист на концертной эстраде, - в хореографическом классе, «не тянет». А иногда музыкант без высшего образования находит здесь свое место и очень востребован. Видимо, подумала я, надо обладать каким-то особым «чутьем» для успешной работы в этой области.

Итак, мне пришлось усвоить, что у хореографического искусства существуют свои специфические требования и, что мне придется постигать их на практике.

В нашей школе, на отделении хореографии, обучается не так много учащихся, это определяется масштабами самой школы, точнее её малогабаритностью. Стоит напомнить, что она является обособленным структурным подразделением «Володарской ДШИ», отсюда и небольшой количественный ученический состав - порядка 25 детей (младшей, средней и старшей возрастных групп), возрастом от 6 до 15-16 лет регулярно посещают уроки по классической и народной хореографии. «Школу хореографического мастерства» постигают также участники вокально-хореографического ансамбля «Здравица», - дети, обучающиеся на отделении народного вокала. Так вот, будучи концертмейстером-баянистом, мне приходится работать в тесном, неразрывном творческом сотрудничестве с преподавателями по *народной хореографии и народному вокалу*.

1). Работа концертмейстера-баяниста народной хореографии заключается в освоении и тщательном подборе музыкального материала, связанного с народным танцем и его хореографической спецификой, разобраться в которой возможно только при параллельном изучении специфики классического танца, дающего ясное понимание родственных связей и отличий между данными видами - *классическим и народным танцами*.

Чтобы свободно ориентироваться в новой для меня, необыкновенно интереснейшей области я изучила (и, должна сказать, неустанно продолжаю

изучать) основную танцевальную *терминологию*, для того, чтобы твердо знать о каком упражнении идет речь. Музыкальные термины, как известно, чаще всего имеют итальянское происхождение, а хореографические, как и самое слово «балет», – французское. Отсюда вывод: чтобы правильно подобрать музыкальное сопровождение к тому или иному упражнению, концертмейстер должен свободно понимать *язык* педагога-хореографа.

Итак, изучение народно-сценического танца начинается с изучения экзерсиса у станка, или, как говорят хореографы: «у палки», непосредственно за которым следует экзерсис на середине зала.

Весь урок я строю на музыкальном материале. Переходы от упражнений у станка к упражнениям на середине зала и обратно, а также поклоны вначале и после окончания занятия музыкально оформлены, чтобы воспитанники привыкали организовывать свои движения согласованно с музыкой.

Экзерсис у станка состоит из конкретных упражнений, к каждому из которых предъявляются свои определенные музыкальные требования. Назову некоторые упражнения, которые мне приходится сопровождать на каждом уроке.

Комплекс упражнений у станка неизменно начинается с Plie – приседания. Разновидности Plie: Demi plie, Grands plie - это упражнения, основанные на приседаниях разной амплитуды: полуприседание и полное, или, так называемое, «глубокое» приседание. Исходя из характера выполняемых движений, можно понять, что музыкальное сопровождение в данном случае должно иметь плавный, мягкий, лирический характер, исполняться в медленном темпе, а на начальном этапе обучения преимущественно в четном размере (4/4). Далее следует Battements tendus (Battements tendus jetes) – выдвигание ноги на носок (или резкий маленький бросок). В этих упражнениях происходит резкое выдвигание ноги вперед, в сторону, назад, и ее возвращение в позицию. Поэтому музыкальное оформление должно быть очень четким, ритмичным, акцентным. Музыкальный размер для обоих упражнений – 2/4, 4/4. Одним из важнейших упражнений, следующим за Battements tendus идет Rond de jambe par terre, - круг носком ноги по полу. Характер данного движения (нога танцовщика словно скользит, описывая круг по полу) дает ориентир концертмейстеру в отношении характера музыки, - ей должны быть присущи плавность, мягкость, в какой - то степени, элегантность при возможных музыкальных размерах: 2/4, 4/4 и, как вариант, 3/4. Думаю, не стоит, в данном случае, быть последовательной и перечислять все упражнения по - порядку, назову одно из завершающих. Port de bras - «движение рук и ног» (от порте - носить и бра - руки), - прохождение рук через основные позиции с участием поворотов или наклонов головы, а также перегибаний корпуса. Port de bras

выполняется очень медленно и плавно в самом конце экзерсиса у станка и рассчитано на расслабление хорошо разогретых мышц тела, отсюда и соответствующий движению музыкальный характер, чаще всего на музыкальный размер 3/4.

Впрочем, в народном танце многие движения могут носить совершенно другой характер, амплитуду и ритм, чем в классическом танце, или вообще не иметь аналогов. В частности, *flic-flac*, (дословный перевод - «туда-обратно»), - движение, при котором нога танцовщика от колена до стопы раскачивается как маятник. Данный элемент народно-сценического танца, называемый обычно хореографами «чечёткой», в классическом танце, например, отсутствует вообще. Зато, довольно часто он встречается в танцах русских, цыганских, мексиканских, испанских, татарских и других народностей. Или же, подготовка к «веревочке» и «веревочка», - движения, развивающие у танцовщиков мышечный аппарат бедра и колена, выворотность ног и подвижность тазобедренного сустава. «Веревочку», часто встречающуюся в русских, украинских, венгерских танцах, рекомендуется проучивать в венгерском академическом характере, в четном размере (2/4, 4/4), но, если хореограф не преследует цель придать движению венгерский национальный колорит, то в моем аккомпанементе частенько фигурирует матросский танец «Яблочко».

Все эти тонкости концертмейстер-баянист класса народного танца должен знать и использовать в своей работе.

Многие движения, изученные ранее у станка, переносятся на середину зала, где они усложняются, и где к ним добавляются новые движения. На этой основе строятся небольшие танцевальные комбинации, исполняемые в характерах различных народностей, которые занимают от 32-х до 64-х тактов музыки и называются *народно-сценическими этюдами*. Более крупные, развернутые, законченные танцевальные произведения, переносимые на середину зала, называются *народно-сценическими танцами*. Я, как концертмейстер, должна своей игрой правильно донести национальный колорит музыки, показав характер народа, его темперамент, особенности мироощущения, ведь от этого зависит степень соответствия той или иной национальной принадлежности, выражаемой танцующими ребятами посредством определенных движений, положений рук, ног, корпуса, головы.

2). Мне необходимо довольно хорошо знать структуру упражнений, технику их исполнения. Чтобы лучше понять природу танцевальных движений и впоследствии максимально помочь детям выучить все грамотно, правильно и органично, при полной гармонии с музыкой, я должна сама, как бы, оказаться на месте того или иного учащегося, представить, будто сама выполняю заданное движение. Поэтому, в своей практике я внимательно наблюдаю за

упражнениями в стадии их разучивания педагогом-хореографом с воспитанниками. «Примеряю» движения на себя, мысленно «протанцовываю» их вместе с детьми, при этом запоминая их ритмическую основу, все имеющиеся синкопы, акценты и другие их характерные особенности.

Это важно для того, чтобы четко представлять себе какое музыкальное произведение будет соответствовать тому или иному движению, правильно делать акцент, динамическими оттенками помогать его исполнению. А самое главное – научиться соотносить это упражнение с музыкальным материалом – уметь ориентироваться в нотном тексте, в том числе по памяти, соотнося музыкальный материал с начинающимся движением танца. Поскольку педагог может остановить упражнение в любом месте, или начать отрабатывать какой-либо кусок упражнения отдельно, концертмейстеру необходимо иметь буквально реактивную мыслительную способность: не просто ориентироваться в нотном тексте, а делать это чрезвычайно быстро и оперативно. Для этого нужно быть собранным и сконцентрированным, внимательно следить за ходом урока, тонко улавливать каждое слово и каждый жест педагога–хореографа и даже предвидеть заранее его манипуляции. Всегда нужно быть готовым к импровизационным моментам, вариативности исполнения. Это может пригодиться, например, при разучивании нового элемента, при дифференцированной работе хореографа, при которой движения отрабатываются либо только с группой мальчиков, либо с девочками и в прочих ситуациях.

Так как на концертмейстера возложены также и педагогические функции, то уверенное знание техники исполнения всех хореографических упражнений, которыми воспитанники овладевают на уроках, будет способствовать успешному проведению полноценного занятия в отсутствие педагога.

3). В чем заключается особенность работы концертмейстера-баяниста народного танца хореографии?

Музыкальное оформление урока должно прививать воспитанникам осознанное отношение к музыкальному произведению – умению слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, ребенок сравнивает фразы по сходству и контрасту, познает их выразительное значение, следит за развитием музыкальных образов, составляет общее представление о структуре произведения, определяет его характер. На занятиях хореографии у детей формируются музыкальный вкус, первичные эстетические оценки, идет приобщение к лучшим образцам народной музыки, следовательно, формируется их музыкальная культура, развивается их музыкальный слух и

образное мышление, помогающие при постановочной работе воспринимать музыку и хореографию в единстве.

Концертмейстер ненавязчиво учит детей отличать произведения разных эпох, стилей, жанров, поэтому, не останавливаясь на изучении особенностей народного танца, я пытаюсь освоить, в том числе, и специфику современного танца (к слову, у которого также имеется своя терминология). Это актуально в моем случае, так как мне приходится работать не только с маленькими детьми, но и с юношескими группами, так что быть «в курсе» новых направлений и веяний современной хореографии я обязана.

4). Концертмейстер-баянист работает в ансамбле с танцорами. Правильная работа в ансамбле – необходимое в концертмейстерской практике качество. Аккомпанируя, я четко осознаю, что не являюсь самостоятельной исполнительницей, а своей игрой помогаю глубже проникнуть в эмоциональную структуру танца, способствую развитию активности музыкального восприятия детей, содействую включению их в процесс сотворчества.

Внимание концертмейстера-баяниста - это внимание *многоплоскостное*. Оно распределяется не только между двумя собственными руками, движением и сменой меха, при необходимости, переключением регистров, но также отслеживанием движений танцовщиков. В каждый момент исполнения важно понимать и осознавать, что и как делают пальцы, какое используется туше, как работает мех, что в данный момент делают дети, что требует педагог-хореограф, где помочь движению темпом, акцентом, динамическими оттенками и т.д. Таким образом, нужно постоянно напряженно и непрерывно держать в поле зрения весь класс.

Во время исполнения я учитываю и разные физические способности обучающихся ребят. Особенно это важно тогда, когда одно и то же движение воспитанники выполняют по одному. Здесь выступает проблема темпового соответствия хореографического исполнения и его музыкального сопровождения. У каждого ребенка свой личный темп, который обусловлен личностными физиологическими причинами: у одного воспитанника, скажем, небольшой прыжок, невелика устойчивость, у другого же, великолепный апломб (равновесие), природная способность к высокому прыжку. Выполняя одно движение, они не могут выполнять его одинаково. И дело тут не в том, что первому нужно играть быстрее, а второму медленнее, - тот и другой темп могут быть неудобными для воспитанников. Речь идет о наличии микродоз в отклонениях от оптимального темпа, о тех тончайших, почти неуловимых градациях, которые присутствуют в исполнении каждого танцора.

5). Особенности музыкального сопровождения концертмейстера-баяниста на различных этапах обучения.

Необходимым условием удачного выбора материала для аккомпанемента является учёт возрастных особенностей обучающихся ребят.

На первом-втором году обучения дети, занимаясь общедоступной хореографией, вырабатывают правильную координацию движений, постановку корпуса, головы, рук, развивают мускулатуру ног. В процессе этих занятий и происходит знакомство с музыкой, юные танцовщики получают знания о ритмической организации, размерах, музыкальных образах, которые они воплощают в танцах, этюдах. Учитывая, что у детей младшего возраста превалирует наглядное мышление, я стараюсь подбирать для них музыку с четкими, простыми ритмами, несложной мелодией, прозрачной, ясной фактурой, жанровой определенностью: хоровод, полька, вальс и другие. Эти небольшие и несложные для восприятия музыкальные примеры, должны быть очень яркими по характеру и музыкальной окраске, благодаря чему дети, прослушав данный музыкальный фрагмент, могли бы создать мини-этюд, или воплотить конкретный образ под конкретно заданную музыку. Если в композиторском оригинале мелодия дана в слишком сложной разработке, подвергаю ее определенной аранжировке, несколько упрощаю. Также для облегчения и ускорения процесса обучения детей движению танца в музыкальном материале может быть изменен ритмический рисунок и по-иному расставлены или подчеркнуты музыкальные акценты.

На следующем этапе обучения дети вновь на уроках сталкиваются с этими танцами или движениями, но уже на более сложном музыкальном материале.

На третьем году обучения хореографии вводится классический танец, который в дальнейшем является *основой* всех занятий танцами.

Что же касается народно-сценического танца, то здесь комбинации усложняются, усложняется и музыкальный материал. Это можно проследить на конкретных примерах: вначале упражнения идут в едином темпе, а по мере усвоения - в разных темпах: с ускорением или замедлением, с паузами, с различной ритмической организацией.

В подростковом возрасте у детей происходит осознание своих возможностей, утверждение себя как личности; подросток претендует на роль взрослого. Значит необходимо повышать уровень музыкального репертуара. На этом этапе появляется уже глубина образов, более сложная фактура, развитая мелодия, более быстрые темпы исполнения.

Все мы знаем, что наиболее ярко запоминается то, что испытывается в состоянии сильного эмоционального переживания. А музыка, как никакое другое искусство, способна вызывать яркие, высокой интенсивности эмоции.

Когда ребенок испытывает сильные эмоции, его восприятие активизируется. Поэтому, чем ярче, эмоциональнее музыка, тем больше она способствует усвоению танцевальных движений. Поэтому во всех возрастных группах и классах музыкальное сопровождение и исполнение всегда должно быть ярким и эмоциональным. Главным критерием отбора музыкального материала является все же *степень его художественности*. Искренне считаю, что исполняемая мною музыка, должна доставлять удовольствие своей гармоничностью всем участникам процесса: и будущим артистам – танцовщикам, и их прямому наставнику в лице хореографа, и, конечно же, мне самой.

Не секрет, что в последние годы многие духовные ценности нашего общества несколько, я бы мягко сказала, «пошатнулись». Учитывая это обстоятельство, при подборе музыкального материала, как то, русского танца я ставлю перед собой задачу подобрать музыку так, чтобы дети полюбили русский танец и русскую песню, ассоциировали себя с духовным наследием русского народа. Народный танец не подвластен времени. Народное творчество - это корни, которые связывают человека с историей своей земли, своего Отчества, раскрывающие богатство родного языка и красоту, щедрость и мудрость народа. Познакомить ребенка, будущего гражданина с духовным наследием своего народа, также привить любовь к музыкальному наследию народов стран СНГ, музыке народов мира, - огромного пласта интереснейшей, самобытной многонациональной культуры, - один из немало важных шагов педагогической деятельности, в результате которой должна вырасти полноценная личность. В этом я вижу одну из своих задач, как педагога, так и концертмейстера.

Само собой разумеется, музыка должна избираться и изменяться в соответствии с требованиями хорошего вкуса, как в подлинном своем виде, так и в обработанном. Нельзя, с моей точки зрения, чтобы подлинная народная мелодия (всем хорошо известно, какой ясностью, поэтичностью и мелодизмом отличаются созданные народом песни и пляски) использовалась в искаженном виде. Отсюда следует, что музыкальное сопровождение концертмейстера-баяниста должно отличаться профессионально высоким исполнительским мастерством, и для этого необходимо использовать все возможности своего инструмента.

Сама специфика народных танцев предполагает огромную вариативность в динамике и характере исполнения, ритмических построениях и их особенностях, технике касания и звукоизвлечения (туше), знания особенностей специфического звучания (тембральной окраски) характерных для данной народности музыкальных инструментов. Безусловно, концертмейстер в классе народного танца должен все эти особенности звучания учитывать в своей

работе, для придания максимальной выразительности звучанию и максимально точному отображению характера танца данной народности. Так, многие характерные народные танцы (например, молдавские) требуют очень хорошего владения техникой и виртуозностью игры. Так как игра концертмейстера-баяниста в классе народного танца связана с большим количеством синкоп и ярких динамических акцентов (особенно в старших классах), при исполнении, например, различных дробей, выстукиваний и других характерных движений народного танца, он должен также постоянно работать и над техникой меховедения.

6). Подбор инструмента для музыкального сопровождения на уроке народного танца.

Необходимо заметить, что работа концертмейстера-баяниста народного танца предъявляет особые требования к музыкальному инструменту, на котором играет концертмейстер. Инструмент должен быть выбран и подготовлен концертмейстером осознанно, с учетом требований, налагаемых спецификой данной работы. Но что ни говори, я – концертмейстер-женщина, вполне осознающая, что играть, аккомпанировать приходится много, - часами, следовательно, стараюсь, учитывая это обстоятельство, выбирать баян не слишком великий по размеру и не самой большой весовой категории. Функционально важны такие качества инструмента, как: точно подогнанные ремни (в том числе максимально плотно облегающий левую руку, кистевой ремень, от которого зависит точность меховедения), хорошая компрессия меха; все голоса инструмента должны иметь чуткий «ответ», чтобы иметь возможность качественно воспроизводить различные динамические оттенки: от тончайшего *pp* до мощного *f*.

Большая нагрузка на инструмент приводит к преждевременному выходу его из строя. Концертмейстер народного танца должен следить за исправностью своего инструмента, знать его техническое строение и по возможности, уметь оперативно привести его в порядок в случае мелкой неисправности.

7). О нотном материале.

Начиная концертмейстерскую практику в те не столь отдаленные времена, когда достаточно трудно было приобрести специальные сборники нотных изданий, я являлась преданным завсегдатаем нотных отделов библиотек, просматривала большой объем нотной литературы и ксерокопировала то, что мне подходило для работы. А подходило не так уж много в связи со специфичностью данной профессии. Сейчас, в случае необходимости, за нотным материалом, за поиском нужных фрагментов я обращаюсь в международную сеть, но, как и прежде, на это занятие требуется немало времени. Однако хочу подчеркнуть, что практический концертмейстерский

опыт, все же – великая вещь, - большой пласт нотного материала прочно «засел» в мою голову и пальцы, что, в конечном итоге, облегчает мне жизнь. Но, как известно: «*non est terminus*», что в переводе с латыни: «нет предела совершенству», потому-то работа над собой – процесс долговременный, а точнее сказать, - бесконечный.

8). Педагогические функции концертмейстера.

Хотелось бы сказать, что концертмейстерская деятельность имеет также и педагогическую направленность.

Тогда справедливо возникает вопрос: «Какова роль концертмейстера как *преподавателя* в музыкально-эстетическом развитии детей, если они изучают хореографическое искусство, а не музыкальное?»

I. Первостепенная задача «концертмейстера-преподавателя» на занятиях хореографии - музыкально-ритмическое воспитание ребят. Это вид деятельности, в основе которой лежит моторно-пластическая проработка музыкального материала, что в свою очередь обеспечивает общее музыкальное развитие, включающее развитие музыкального слуха, усвоение музыкальных знаний, а также формирование умений подчинять движения музыке. Музыкально-ритмическая деятельность дает правильные двигательные навыки, обеспечивает формирование умения управлять движениями тела. Значит, в столь широкой и многогранной сфере хореографического образования необходима определенная база знаний, умений и навыков. Хореографическую базу воспитанникам дает педагог-хореограф, а музыкальную – педагог-концертмейстер.

II. «Концертмейстер-преподаватель» помогает создавать художественный образ, стимулирует развитие музыкального мышления, видение художественного образа. Движения под музыку способствуют усилению эмоционального воздействия музыки, помогают проследить развитие художественного образа. *ТАНЕЦ – создание художественного образа под музыку. ХОРЕОГРАФИЯ неотделима от музыки – она без музыки не существует.*

9). Взаимодействие концертмейстера с хореографом под девизом: «Хореограф плюс концертмейстер = дружный тандем».

Результативная работа в хореографическом классе возможна только в содружестве педагога-хореографа и музыканта. И здесь можно говорить о субъективной позиции, потому что не малую роль играет психологическая совместимость, личностные качества концертмейстера и хореографа. Для настоящего творчества нужна атмосфера дружелюбия непринужденности, взаимопонимания. Важно чтобы концертмейстер был другом и партнером. Только с позиции творческого подхода можно осуществить все замыслы, иметь

высокую результативность в исполнительской деятельности учащихся хореографического класса.

Программирует и планирует работу, все-таки, педагог-хореограф. Концертмейстеру часто приходится работать с несколькими педагогами, и чаще всего концертмейстер приходит уже на готовую программу. Тематическое планирование учебного материала по хореографии тоже делает педагог. Концертмейстер обязан знать и программу, и план каждого года обучения, и план каждого занятия. Сотворчество педагога-хореографа и концертмейстера необходимо во всех сферах (планирование, реализация программ учебной и постановочной работы). От концертмейстера не зависит построение занятий, это решает хореограф. А вот какова будет отдача, на каком эмоциональном уровне они пройдут, во многом зависит от музыканта, от подобранной и предложенной им музыки.

Безусловно, работа концертмейстера-баяниста в классе народного танца требует глубоких знаний музыки и хореографии.

В том, как использовать богатство музыкальной культуры, как выбирать тот, или иной музыкальный материал для целей и задач каждого отдельного урока, как научить детей воспринимать музыку, что называется, сердцем и душой - лучший советчик и помощник педагогу-хореографу - концертмейстер. Именно концертмейстер знает все, что касается музыкального произведения: относительно формы, темпа и характера исполнения музыки. Он помогает хореографу находить правильные, вытекающие из характера музыки решения.

С моей подачи, как преподавателя баяна и аккордеона, при активной поддержке педагога-хореографа регулярно осуществляется работа по ознакомлению учащихся хореографического отделения с инструментами народного оркестра:

- регулярно устраиваются экскурсии в классы народных инструментов, посещения концертов учащихся музыкального отделения, а именно *народного отделения*;

- в нашей ДМШ регулярно проводятся традиционные концерты для учащихся младшей группы хореографического отделения. Например, познавательная лекция-концерт на тему: «Каким бывает танец», подготавливаемая совместно хореографом и концертмейстерами по классической и народной хореографии, рассказывает о видах хореографического искусства. Ежегодная лекция-концерт «От гавота до фокстрота» дает представление о танцах разных эпох, жанров и направлений, которые исполняются учащимися музыкальных отделений. Благодаря концертной форме информация преподносится детям в живой, яркой форме, вызывает большой эмоциональный отклик, хорошо запоминается детьми.

Концертмейстер-баянист вместе с хореографом проходит путь от самого первого занятия до репетиций, когда на смену его игре на инструменте приходит фонограмма. Но это не значит, что моя работа, как концертмейстера закончилась. Я еще раз хочу отметить, что концертмейстер - это помощник хореографа. Значит, должен до конца вместе с педагогом проходить путь от создания образа танца до выступления на сцене.

Совершенно очевидно, что у хореографа, помимо своей непосредственной преподавательской работы, которая к тому же должна сопровождаться грамотным ведением документации, еще есть огромная дополнительная нагрузка. При отсутствии службы костюмеров, гримеров педагогу-хореографу приходится делать все самому: заниматься созданием и пошивом костюмов, готовить воспитанников к выступлению за кулисами: переодеть, причесать, сделать макияж. И, конечно же, здесь без помощи концертмейстера ему не обойтись: я помогаю создавать эскизы костюмов, выбирать ткани: как говорится – один ум хорошо, а два - лучше, стараюсь быть активной помощницей за кулисами. Совместно нам приходится заниматься организацией концертов (наши дети активно участвуют в районных и поселковых мероприятиях, в концертах, устраиваемых для воинских частей и пр.). Как концертмейстер, я являюсь помощницей в разыскивании, подготовке и записи фонограмм. Ранее при работе с фонограммами хореографом тратилось достаточно много времени урока на поиск нужной фонограммы того, или иного фрагмента, предназначенного для разучивания конкретных движений. Я же постаралась вести свою работу таким образом, чтобы время урока использовалось максимально эффективно, а педагог-хореограф мог работать над постановкой танцев, не думая и не отвлекаясь на поиски нужного «куска» фонограммы, то и дело, бегая к музыкальному центру и обратно.

10). Инновационные технологии в концертмейстерской работе.

В своей концертмейстерской работе я стараюсь использовать инновационные технологии. В свободное от работы время я пытаюсь изучать различные музыкальные программы с таким расчетом, чтобы использовать их в повседневной работе, облегчая работу себе и хореографу и получая ряд дополнительных возможностей для улучшения её качества и эффективности. Это такие программы как: Cubase (программное обеспечение для создания, записи и микширования музыки), Capella Scan (программа по распознаванию отсканированного нотного текста или нотного текста в формате pdf). Большими возможностями редактирования нот обладают такие нотные редакторы, как Finale, Sibelius и др. Так же через Интернет я подыскиваю и соответствующую нотную литературу, например на сайте horeograf.com Библиотека Ноты и т. д.

Самостоятельное изучение и использование мною инновационных технологий в работе открыли мне на поприще концертмейстерской работы ряд новых возможностей:

1. Хранение, накопление и использование нотного материала на уроках позволяет при необходимости мгновенно развернуть, найти, открыть среди большого объёма нотного материала, находящегося в электронном виде в формате pdf, достаточное количество необходимых для работы нот. Экономится время, не нужен пюпитр, больше вариативности в исполнении поставленных целью урока задач.

2. Редактирование и транспонирование нотного материала с последующей распечаткой в полиграфическом (издательском) качестве. Возможность предварительного прослушивания любого нотного материала, вплоть до оркестровых партитур, в целях создания образа и характера музыкального произведения без затрат времени на ознакомление и разучивание материала.

3. Возможность поиска необходимого нотного и музыкального материала, возможность общения с коллегами-концертмейстерами в Интернете, и, соответственно, решение каких-либо определённых задач, связанных с работой в данной сфере деятельности.

4. Регистрация на сайте, предназначенном для хореографов и концертмейстеров, подписка на рассылки о новой, актуальной для музыканта моей специальности информации даёт мне возможность быть в курсе последних, «свежих» разработок и инноваций в выбранной сфере деятельности.

5. Возможность поиска, создания, записи, редактирования любой фонограммы любым необходимым способом для решения поставленных педагогом-хореографом целей и задач. Конечно, для мужского аналитического ума справиться с использованием музыкальной программы Sound Forge 8.0, предоставляющей концертмейстеру ряд широких возможностей по редактированию любого музыкального материала, думаю, не будет чрезмерно сложно. Однако, мне, пытающейся детально разобраться в данной программе, хотя бы пока гипотетически нужно владеть информацией обо всех её возможностях. Так, с её помощью можно:

а) изменять внутренний темп музыкальной композиции без изменения тональности;

б) изменять тональность музыкальной композиции без изменения её внутреннего темпа, - по полутонам, либо с помощью точной подстройки;

в) отрезать, удалять, вставлять любой кусок этой же музыкальной композиции или другой. Изменять громкость любой части фонограммы, - какое - либо конкретное место, или всю в целом; г) записать с помощью микрофона

фонограмму исполнения на акустическом сольном инструменте, либо с применением соединительного кабеля, исполненную на синтезаторе;

г) оцифровать звук с аудиокассеты, почистить его от шумов и помех. Программа также имеет процессор эффектов и несколько видов эквалайзеров, позволяющих исправить плохую фонограмму.

6. Существенную экономию рабочего времени урока хореографии, позволяющую за отведенное на урок время выполнить больше задач или выучить с детьми больше танцевального материала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Резюмируя всё выше сказанное, хотелось бы сформулировать основные задачи концертмейстера-баяниста в классе народно-сценического танца хореографического отделения в ДШИ.

Для профессиональной концертмейстерской работы необходимо следующее:

1. понимать хореографическую терминологию;
2. иметь ясное представление обо всех основных движениях классического танца, осознанно и профессионально воспринимать хореографический материал, уметь запоминать достаточно большие его фрагменты;
3. понимать специфику хореографического аккомпанемента;
4. владеть импровизационным видом аккомпанирования, уметь понимать и предвидеть логику взаимодействия музыки и танца, создавать образы движения выразительными средствами музыки, подкрепляя и отображая в ней содержание хореографического материала;
5. иметь представление о методике преподавания различных хореографических дисциплин: классического, характерного, исторического, современного танца, актерского мастерства;
6. владеть обширным репертуаром, включающим не только танцевальную, но и песенную музыку;
7. уметь разучивать программу в короткие сроки, аккомпанировать с листа, одновременно воспринимая движения исполнителей-танцовщиков;
8. быть активным сотрудником, союзником и помощником преподавателя-хореографа, стремиться к созданию плодотворной творческой атмосферы занятий;
9. содействовать развитию и воспитанию у учеников хорошего музыкального вкуса;
10. постоянно повышать свой профессиональный уровень, совершенствуя мастерство, как музыканта-баяниста, так и аккомпаниатора (концертмейстера), обогащать свои знания, активно внедряя в свою работу инновационные

технологии, пополнять репертуар, слушать и контролировать себя, учиться у коллег, использовать собственный накопленный опыт.

Я надеюсь, что обобщение моего десятилетнего концертмейстерского опыта работы в классе народно-сценического танца, изучение инновационных технологий и применение их на практике поможет коллегам понять особенности и специфику данного направления исполнительского мастерства в области хореографии, определить круг проблем и пути их решения, добиться качественного улучшения результата в своей работе.

Что же касается народно-сценического танца. Понятно, что с давних времен народный танец был одним из самых любимых видов искусства. Отношение к нему не изменилось и сегодня. Интерес детей к народному танцу проявляется в стремлении исполнять танцы разных народов. Это связано с многогранностью народного танца, который сочетает в себе: своеобразные выразительные средства: пластические и музыкальные, динамические и ритмические, зримые и слышимые. Это также и музыкально-пластические образы: эмоциональность, заразительность, увлекательность, раскрытие внутреннего мира человека, его лирико-романтические отношения, героические поступки; национальная, стилевая и историческая принадлежность; физическое, эстетическое и художественное развитие и воспитание ребенка.

Народная хореография всегда была тесно связана с жизнью общества, с его экономическим, социальным и общественно-политическим укладом, с эстетическими требованиями времени. На народном танце не могут не сказываться мировоззрение и психология человека. Каждая эпоха неизбежно отражает в народных танцах культуру общества и его мироощущение. Поэтому народный танец всегда *современен!*

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блок Л.Д. Классический танец и современность – М, 1987
2. Гоголь Н.В. Собр. соч., т. 6. М., Гослитиздат, 1953 г. с. 15
3. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка. - М., 2002.
4. Державин Г.Р. Стихотворения. М.-Л., «Сов. Писатель», 1963 г. с. 291
5. Климов А. Основы русского танца. – М., 1994.
6. Устинова Т. Беречь красоту русского танца. М., 1959

Основные используемые Интернет-ресурсы:

<http://www.horeograf.com/>

<http://ale07.narod.ru/index.html>

<http://www.rutracker.org/>

Структура общественно-просветительской деятельности профессионального гитариста

1. Современное состояние гитарного искусства: подъём или кризис?

Часто приходится слышать тезис об интенсивном развитии гитарной исполнительской школы в последние десятилетия. Вместе с тем, высказывается и озабоченность будущим гитарного исполнительства¹. Мнения звучат разные, что неудивительно – есть и проблемы, и очевидные успехи.

Сложно спорить с достижениями отечественной гитарной школы последних лет. Однако, можно ли одновременно с этим говорить о том, что гитара утвердилась как академический инструмент в отечественной музыкальной культуре?

Мерилом качества, «зрелости» исполнительской школы, на наш взгляд, может служить комплекс обстоятельств:

1. наличие профессионалов в количестве, позволяющем углублённо заниматься отдельными видами деятельности (исполнители, преподаватели, композиторы, учёные, общественные деятели);
2. научно-методическая и репертуарная база, обеспечивающая качественное профессиональное образование;
3. «критическая масса качества», полнота выражения человеческой сущности, явленная в гениальных личностях и творениях, принадлежащих конкретной эпохе². Не репертуар, а произведения искусства, резонанс от которых заметно превосходит рамки гитарного сообщества³; не гитаристы, а музыканты – например, А.Сеговия, А.К.Фраучи.

На основании комплекса этих критериев можно делать самостоятельные выводы о состоянии гитарного искусства – и как такового, и в сравнении с другими исполнительскими традициями. Отметим здесь лишь характерную для развитых исполнительских традиций «самодостаточность», т.е. относительную независимость от деятельности отдельных личностей, «ключевых» фигур. Что касается гитарной школы, то говорить о «зрелости» представляется

¹ Р. Эверс, например, прямо говорит о вероятности кризиса в гитарном искусстве. (см. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции «Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание. - Тамбов, 2006.). Так или иначе, этому вопросу посвящён целый ряд публикаций.

² Под конкретными эпохами здесь понимаются исторические этапы эволюции сознания человека, отражённые в музыкальном материале.

³ Например, для XX века – Концерт Аранхуэс Х.Родриго.

преждевременным, поскольку её развитие (по крайней мере, в регионах⁴) как раз и базируется в основном на лидерах, имена которых достаточно хорошо известны.

Возникает классический вопрос: «Что делать?». Попробуем сформировать конструктивный подход.

2 Необходимость системного подхода

Центральная проблема современного музыкального образования в основном сводится к следующему: падение престижности профессии музыканта (и музыкального педагога), и, как следствие – сложность в профессиональном ориентировании детей.

Очевидно, что решение, – а точнее, вопрос элементарного «выживания» – заключается в более тесном и эффективном взаимодействии составляющих образовательной системы: *школа – училище – вуз*. И здесь, несомненно, необходима *системная* работа.

Как говорилось ранее, в современных реалиях профессиональный гитарист – это не только специалист, но и в известной мере просветитель, от которого во многом зависит развитие гитары в регионе.

Наибольшие трудности в этом, конечно, испытывают молодые специалисты – быть может, и квалифицированные, но не обладающие специфическими знаниями и опытом, которые позволяли бы эффективно «противостоять» внешне неблагоприятной для развития гитарного искусства ситуации⁵.

Итак, в основном общественно-просветительскую деятельность можно свести к следующим позициям⁶:

1. *педагогическая «вертикаль»* – система конкурсов (школа – училище – вуз), методических семинаров, курсов повышения квалификации, авторских педагогических курсов и т.п.
2. *научно-методическая*. Организация научных конференций, творческих встреч, мастер-классов и т.п. Комплексные конкурсы преподавателей (исполнительские, научно-методических, творческих работ).

⁴ В ряде крупных культурных центров гитарное искусство относительно развито – Москва, Санкт-Петербург, Казань, Новосибирск, Нижний Новгород, Волгоград, Челябинск, ряд других. Тем не менее, даже в этих регионах ситуация отличается лишь несколько более широким кругом ключевых фигур.

⁵ Импульсом для написания данного текста явилось общение с выпускниками, подавляющее большинство которых сталкивается с подобного рода трудностями в начале своей профессиональной деятельности.

⁶ Безусловно, это лишь некая идеальная модель, и на практике в силу влияния многих внешних и внутренних факторов её конфигурация может значительно меняться. Но в качестве отправной точки для анализа её, на наш взгляд, вполне достаточно.

3. *«филармоническая»*. Организация различного рода концертов, концертных циклов, абонементов, фестивалей гитарной музыки и т.п. (В некоторых регионах – практически единственная возможность услышать «живую» классическую гитару).

4. *финансовое обеспечение* – работа по привлечению спонсоров к организации вышеперечисленных мероприятий⁷.

5. *информационная* (организация региональной базы данных, позволяющая осуществлять локальный информационный обмен).

Легко заметить, что структура довольно громоздкая⁸; на практике некоторые компоненты в ней зачастую могут стихийно возникать и пропадать, поскольку во многом зависят от личностных предпочтений конкретного специалиста. Необходимую в таком случае координационную функцию способен выполнить некий «рамочный» документ – *Программа развития исполнительского искусства на классической гитаре*, в которой были бы отражены структурные просветительские задачи.

Практическая полезность такого документа очевидна, а его воплощение может иметь широкий диапазон последствий – от структурирования сознания молодого специалиста до формирования инициативной группы профессионалов-единомышленников, объединённых согласованным представлением о развитии гитары в конкретном регионе.

3. Перспективы

В перспективе видится объединение подобных инициативных групп в Общероссийскую ассоциацию – а это уже ситуация иного, более высокого качественного уровня. В первую очередь – в информационном компоненте (возможность создания единой базы данных – по каждому преподавателю, исполнителю, мероприятиям и т.п.).

Периодические форумы подобной Ассоциации можно было бы проводить совместно с научной конференцией, постепенно формируя площадку для обсуждения широкого круга вопросов, не ограниченных рамками современного исполнительства и преподавания.

Предметом дискуссии на подобных форумах могли бы быть такие вопросы, как создание модели региональной «Программы развития...», (о которой говорилось выше), а также комплекс проблем организации,

⁷ Здесь нужно отметить, что в целом ряде регионов гитаристами созданы общественные организации, одной из задач которых и являются «представительские» функции. Например, саратовская «Ассоциация развития гитарного искусства», волгоградский «Центр развития гитарного искусства» и др.

⁸ Особенно с учётом, так сказать, «повседневных обязанностей» – исполнительства и педагогики.

функционирования гитарного сообщества и его взаимодействия с другими исполнительскими традициями и современной культурой в целом.

В заключение необходимо отметить, что вышеперечисленные идеи и положения во многом относятся и к представителям других специальностей «народников» (традиции исполнительства и преподавания на которых активно развиваются). Более того, тесное общение, обмен опытом и иные формы междисциплинарных взаимодействий, бесспорно, являются благодатной почвой для творческого роста музыкантов и педагогов.

Фигура исполнителя баяниста как самостоятельный феномен

*«...Слово „исполнитель” не передает
сущности художественно значительного
и активно-творческого процесса
музыкальной интерпретации.
Чем совершеннее, законченнее
и ярче игра артиста,
тем более выходит на первый план
его творческая личность...»[3].*

До начала XX века роль исполнителя сводилась практически к воспроизведению нотного текста, в большинстве случаев с минимальным использованием текстовых изменений и корректуры, связанной с адаптацией к конкретному музыкальному инструменту. В это время преобладали установки на то, что исполнитель реализуется только и исключительно в художественном пространстве определенного стиля. С первой половины XX века значение исполнителя серьезно возрастает. И речь идет не только об исполнителях на баяне. При стремительном развитии различных композиторских техник, новых способах записи авторского текста, индивидуальных эстетических взглядах, исполнитель поставлен в сложные рамки действительности. Во многом это связано с разрушением и исчезновением единого стиля связанного с исполнительскими традициями в музыке XX века, что привело к особой значимости исполнителя (в частности, в случае с баяном). Последний оказался в состоянии поиска новых способов высказывания и средств выразительности, индивидуального стиля, манеры, имиджа и др., продиктованного конкретным сочинением⁹.

В этом ракурсе на исполнителя возложена колоссальная ответственность – ведь он теперь не всегда способен опереться на те, базовые и определяющие рамки разных эпох, которые существовали до XX столетия. На что же тогда опирается исполнитель нашего времени? Исполнительские «подсказки» заключаются в авторском тексте и эстетике конкретного композитора. Теперь

⁹ Существование традиций во все времена очевидно, но это не означает, что личность исполнителя не имела значения. Как исполнители нашего времени, так и их предшественники находились в поисках новых способов и средств выразительности. В данном случае, речь идет о поиске иного качества новизны в XX столетии. Это связано, в первую очередь с тем, что новые сочинения, не написанные в рамках единого стиля, диктуют исполнителю поиски нестандартных, новаторских способов высказывания и средств выразительности. В таком же положении оказались и композиторы. Несмотря на то, что авторы сочиняют в одно историческое время, они, несомненно, опираются на свой индивидуальный стиль письма, эстетику, манеру и пр.

исполнитель начинает работать в другом «измерении». Как упоминалось ранее, исполнитель опирался в основном на нотный текст. Но здесь необходимо понимать следующее – происходит изменение качественно другого отношения к нотному тексту. Как и всегда нотный текст, представлял собой первооснову, с чего начинался процесс дальнейшего исполнительского развития сочинения. До XX столетия нотный текст был достаточно регламентирован, личностное исполнительское начало оказалось в некотором смысле скованным в соотношении с нашим временем. Исполнители, более или менее устойчиво придерживались исполнительских традиций, в зависимости от эпохи, до начала XX столетия и отчасти стараются следовать им и сегодня, если иметь в виду аутентичное исполнение музыки прошлых эпох. Сама традиция провоцирует на смену исполнительской эстетики, за счет своего трансформирования; она становится многообразной, с размытой формулировкой роли и значения. Это провоцирует исполнителя относиться к нотному тексту с большей интерпретаторской свободой. Нотный текст, отчасти сам провоцирует иные, более смелые интерпретаторские решения у исполнителя. Необходимо осознавать, что в связи с увеличением исполнительской свободы у исполнителя, на него накладываются дополнительные обязательства в отношении художественного вкуса, стиля, профессионализма и др. Важным моментом в этом направлении, становится личное творческое сотрудничество с автором сочинения. Напомним некоторые из них: Н.Я. Чайкин написал сонату h - moll в содружестве с Н. Ризолем, произведения А.И. Кусякова в содружестве с Ю. Шишкиным [1], Концерт для готово-выборного баяна П.П. Лондонова вышел в свет в исполнительской редакции А. Суркова и таких примеров много. Интересно осветить и нижегородские творческие тандемы: А.А. Нестеров писал свою пьесу для баяна «Былину» в содружестве с В. Голубничим, также в его исполнительской редакции вышла в свет «Русская пляска» из балета «Тимур и его команда». Г.Н. Комраков писал свою музыку для баяна также в содружестве с В. Голубничим. Это «Шесть лирических пьес» и «Сонатина». В.Д. Холщевников, один из самых плодотворных нижегородских композиторов пишущих для баяна, сочиняет в творческом содружестве с Ю. Гуревичем. Н.Д. Бордюг сочиняет для баяна в содружестве с автором данной работы и др.

Существует интересное суждение о том, что если ранее стиль исчислялся хронологически, то в современной музыке XX века, он дифференцируется порой до индивидуального композиторского стиля, способа высказывания. Условно можно выразить некую тенденцию: до начала XX века направление «стиль = эпоха», после: «стиль = композитор»¹⁰. Заметим, что эти понятия

¹⁰ Заметим, что данный факт имеет характер схемы. Конечно, существовали и обратные движения. Например, жанр советской песни, поставил многих композиторов в СССР в

применимы к музыканту - исполнителю. Напомним, что до начала XX века, от нотного текста зависело если не все, то практически все; исполнитель обязан был воспроизвести конкретные, точно указанные нотные знаки. Можно вспомнить высказывания И. Стравинского «Что я ненавижу, так это интерпретацию... Ведь музыку следует передавать, а не интерпретировать. Всякая интерпретация раскрывает сначала индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто может гарантировать нам, что исполнитель верно отразит образ творца и черты его не будут искажены?». [2] С этого времени произошло много перемен в развитии музыкальных стилей и направлений. Стали возникать параметры, которые авторы организуют иначе, чем в традиционной системе записи: например - техника алеаторики, которая позволяет исполнителю воспроизводить каждый раз «новую» музыку. Эта техника композиторского письма, реализует совершенно новый подход к технике исполнительского интерпретирования. Продолжая разговор, отметим, что немаловажным моментом является делегирование композитором некой части своих «полномочий» в пользу исполнителя. Конечно, композитор старается контролировать процесс исполнения посредством авторских обозначений в тексте. Исполнитель является своего рода неофициальным «корректором» композиторской мысли. Исполнитель нашего времени становится непосредственным участником композиционного процесса.

Его провоцируют на все более индивидуальную трактовку сочинения, добавление и корректировку авторских ремарок, смелое импровизирование, словом - на значительную интерпретационную «свободу». Необходимо заметить, что манера, стиль исполнения музыки подверглась эволюции. Как пример, можно вспомнить исполнения известных нижегородских музыкантов - баянистов: Г. Кондратьева, В. Голубничего, Г. Мамайкова, И. Штайна и др. Сохранившиеся в фонде консерватории архивы дают четкую картину стиля исполнения на баяне во второй половине XX века. Манера исполнения этого времени отличалась академической «сухостью», основанной на минимализации исполнительской свободы по отношению к авторским указаниям и др. Этому исполнительскому стилю присущи педантичность, строгость и аккуратность. Анализируя творчество баянистов – исполнителей XXI века, в основном, можно заметить некую противоположность исполнительскому стилю середины XX века: «раскованный» стиль, широта артистических действий, максимальное использование выразительных средств (в частности «мимическую игру») и др.¹¹

строгие эстетические рамки. Несмотря на это, многим известным композиторам, не смотря на каноны, основанные на определенной идеологии советского народа, не помешало издавать шедевры как в вокальной, так и в инструментальной музыке.

¹¹ Необходимо понимать, что автор данной работы предлагает такую исполнительскую картину, основываясь на личном исполнительском и педагогическом опыте. В качестве

Такая манера игры возникала постепенно и была продиктована многими факторами. Среди них - большое количество конкурсных мероприятий, которые провоцируют исполнителя на использование и поиск новых технических и артистических решений, а также, все более широкое распространение инструмента. (Отмечается широкое применение баяна в различных камерно – инструментальных сочетаниях: как в академическом, так и в эстрадно – джазовом «ключе», появление баяна в оркестровых партитурах, как в качестве солиста, так и артиста оркестра и др.). Немаловажным в этом направлении является активное развитие репертуара баянистов. Сегодня произведения для баяна пишутся во многих стилях и направлениях. Важно отметить, что обращение к инструменту происходит в качестве солирующего, ансамблевого и оркестрового инструмента.

Итак, значение исполнителя в разные времена сугубо многогранно и индивидуально. Выявляется тенденция увеличения значимости влияния исполнителя на авторский текст, а тем самым и на самого композитора. Эта тенденция актуализируется в разные исторические периоды. Значение исполнителя в наше время принципиально подверглось изменению и основано на увеличении его значимости в музыкальной культуре.

Литература:

1. Из личной переписки с композитором А. Кусяковым.
2. Клюев А. С. Философия музыки. Избранные статьи и материалы, Санкт – Петербург, 2008
3. Фейнберг С. Пианизм как искусство. - М.: Музыка, 1965. - 516 с., с. 33

примера можно указать аудиозаписи, сохранившиеся в аудиофонде ННГК (академии) им. М.И.Глинки: Г.Комраков «Шесть лирических пьес» исп. В.Голубничий (1984); В.Владимиров Концерт для баяна и симфонического оркестра исп. Д.Штайн (1978) и др. Несомненно, у каждого исполнителя существуют свои индивидуальные подходы.

Будашова Н.В.
Дементьев В.В.
Макарычева М.Г.

Доклад – презентация «Народные инструменты: история и современность»

Преподаватели отделения народных инструментов «Детской школы искусств №8 имени В.Ю. Виллуана» г. Нижнего Новгорода с 2011 года провели цикл концертов об истории появления народных инструментов, их развитии и месте в современном мире. В советские времена исполнительство на народных инструментах было очень популярно. Наши бабушки и дедушки, и даже мамы и папы с удовольствием играли в многочисленных оркестрах русских народных инструментов, которые существовали при каждом Дворце или Доме Культуры. Затем, в силу политических перемен, произошедших в нашей стране, эта традиция была потеряна. Выросло целое поколение мало что знающее об этой стороне народного искусства. Но с другой стороны, не смотря на все сложности, выросло молодое поколение ярких, талантливых исполнителей, написано много интересных произведений для народных инструментов. В целях расширения знаний об истории появления музыкальных инструментов и народных инструментов в частности, популяризации исполнительства на народных инструментах, знакомства с новым ярким поколением исполнителей на народных инструментах был задуман этот цикл концертов, хотя бы в одной школе искусств. Концерты сопровождались показом слайдов, иллюстрировались музыкальными номерами.

Из истории домры, балалайки, гитары

История появления музыкальных инструментов

Мы с рождения окружены различными звуками: от тихого шёпота листвы до грозных раскатов грома. Древнейшие обитатели земли слышали приблизительно то же самое. Но между этим звуковым многообразием и музыкой огромная пропасть. Только когда человек научился определённым образом организовывать звуки и вкладывать в их последовательность свои чувства и мысли, появилась музыка. Учёные относят появление первых музыкальных инструментов к XIII тысячелетию до нашей эры.

Ударные инструменты

Раньше всех появились ударные инструменты. Простейшим ударным инструментом можно считать ритмичные хлопки в ладоши. А может быть первым ударным инструментом стала палка, когда человек заметил, что звуки появляются разные при ударе палкой по дереву или по камню. С тех далёких

времени появилось множество ударных инструментов: барабаны, деревянные ложки, разнообразные трещотки, бубны и многие другие. До сих пор африканские племена из разных деревень, расположенных в десятках километров друг от друга передают новости с помощью языка барабанов.

Духовые инструменты

К группе духовых музыкальных инструментов относятся все те инструменты, звук в которых образуется при помощи воздуха. Человек заметил, что ветер, гудящий в печной трубе или большом дупле издаёт низкие звуки, а из узеньких стволов камыша или корабельных снастей раздаются звуки высокие, свистящие. Так постепенно появились не только разновидности духовых инструментов, но и приспособления для получения звуков разной высоты. Духовые инструменты различаются не только по способу звукоизвлечения, но отличаются многообразием материалов, из которых они изготавливались. При раскопках древнекаменного века была найдена флейта, которой около 20 тысяч лет. Это – свисток из сустава северного оленя. При раскопках в Рязанской области найдена флейта из птичьей кости, возраст которой 4 тысячи лет, а в русле Днепра была обнаружена свистулька из белой глины, которой более 600 лет.

Струнные инструменты

Струнные инструменты сравнивают с луком или ставят от него в прямую зависимость. Видимо, древний охотник заметил, что разные луки поют по-разному. Одни выше, другие ниже. А может быть струны натянуть на доске или раме? Причём не две и не три, а пять. Но тут лук как таковой, уже отходит в сторону и возникает струнный музыкальный инструмент.

Домра

Музыканты-учёные предполагают, древним предком нашей русской домры явился египетский инструмент, получивший у греческих историков наименование «пандура». Этот инструмент под названием «танбур» проник к нам через Персию, торговавшую с Закавказьем. Домра на Руси попала в гущу народной жизни. Она стала инструментом общедоступным, демократичным. Лёгкость и малая величина инструмента, его звонкость, богатые художественные и технические возможности пришлись по душе вездесущим скоморохам. В средневековой Руси эти музыканты были профессионалами, они своей игрой, песнями и плясками зарабатывали себе на жизнь.

«Рад скомрах о своих домрах» - гласит старая пословица. Домра в те времена звучала повсюду: на крестьянских и царских дворах, в часы веселья и в минуты грусти. Влияние искусства скоморохов стало на Руси так велико, что

церковники не на шутку встревожились: а не слишком ли музыка отвлекает народ от Бога? И вот «бесовские инструменты» отбирали на улицах, в домах, в кабаках и сжигали. Горели совершенствовавшиеся веками, может быть, уникальные музыкальные инструменты. Русская национальная музыка понесла чувствительный урон.

Лишь в конце 19 века, благодаря усилиям Василия Васильевича Андреева, была воссоздана полузабытая русская домра, ставшая с того времени опять основным, ведущим инструментом русских народных оркестров.

Домра сейчас известный, распространённый инструмент. В музыкальных учебных заведениях – детских музыкальных школах, колледжах, консерваториях есть классы домры. Широко известны имена домристов-виртуозов, Народных артистов России: Александра Андреевича Цыганкова, Вячеслава Павловича Круглова, Заслуженной артистки России Тамары Ильиничны Вольской.

Балалайка

Есть инструменты, ставшие музыкальным символом того или иного народа. Например, мандолина – итальянский национальный инструмент, волынка – шотландский, бандура – украинский и т. д. Все в мире знают, что балалайка – это русское.

Первое из известных письменных упоминаний о балалайке относится к 1688 году. В документе под названием «Память из стрелецкого приказа и малороссийский приказ», упоминается «...посадский человек Савка Фёдоров... да Важеской волости крестьянин Ивашко Дмитриев, а с ними принесена балалайка для того, что они ехали на извозчичье лошади в телеге в Яуские ворота, пели песни и в тое балалайку играли...». О популярности балалайки говорит довольно частое упоминание её в русских народных песнях, загадках, пословицах и поговорках.

Гитара

Однако в начале 19 века у балалайки появились конкуренты, совсем было вытеснившие её из употребления. Одним из этих конкурентов была семиструнная гитара.

Слово «гитара», как предполагают, происходит от древнегреческого «кифара». Этим словом называли все инструменты, имеющие кузов, ручку и струны. Такой инструмент обязательно должен был иметь плоский, а не выпуклый корпус. В Испании корпус такого инструмента получил своеобразную форму, близкую к современной. В связи с этим Испании и приписывается изобретение гитары, хотя распространён этот инструмент был во всех странах Европы, особенно южной.

В России гитара стала известна с 1769 года, но настоящую популярность она приобрела позднее, когда попала в руки цыган. К этому времени гитара была уже семиструнной. С тех пор с гитарой связывалось представление о хорах московских цыган, певших русские и цыганские народные песни под аккомпанемент гитары. Их искусство производило на слушателей огромное впечатление, им увлекались многие выдающиеся художники.

В 20-30-х годах XIX века гитара становится в России модной в аристократических кругах. Потом, постепенно она демократизируется и делается инструментом широкой публики. В России получили распространение как шестиструнная - так называемая «испанская» гитара, так и семиструнная - получившая название «русской». Шестиструнная гитара трактовалась как сольный, высокотехнический инструмент. А семиструнная гитара была инструментом, прежде всего аккомпанирующим, на её развитие влияла русская городская песня.

Большую роль в развитие исполнительства на шестиструнной гитаре сыграл выдающийся советский гитарист Александр Михайлович Иванов-Крамской. Он начал делать переложения русских народных песен и романсов для шестиструнной гитары (раньше это было принадлежностью лишь семиструнной).

В настоящее время в музыкальных учебных заведениях обучение проходит на классической шестиструнной гитаре.

Из истории создания баяна, аккордеона

Еще одним конкурентом балалайки стала гармонь. Инструмент гармоний - предшественник баяна и аккордеона создан в 19 веке. Название произошло от греческого слова «гармония» - созвучие, согласие. Извлекаемый звук получается от продувания воздуха мехом через отверстия, в которые вставлены металлические язычки различной величины. Отверстия открываются клапанами от клавиатуры инструмента. Всё семейство таких инструментов называют язычково-пневматическими.

Христиан Фридрих Людвиг Бушман родился в Германии в 19 веке. С 11 лет работал в мастерской отца, а с 15 лет стал сам настраивать органы и делать инструменты. Настраивали тогда органы под «эталон», похожий на детскую гармошку. Л. Бушман усовершенствовал «эталон» и создал первую самостоятельную гармонику. В России этот инструмент называли «гармонь». Русская гармонь отражает народный дух. Русский народ настолько многогранен и талантлив, что только в России могли появиться десятки разновидностей одного и того же инструмента. «Гармонь не просто ящик

музыкальный. Она хранитель русской старины. Народной мудрости источник уникальный. Она - наследие страны».

В первой половине 19 века гармонь очень популярна по всей России. Она проникает во все сферы жизни, приспосабливается под особенности быта, национальные обычаи, обряды. Гармошки различались по конструкции, форме и размеру. В середине 19 века гармонь становится символом нового народного музыкального инструмента. Она обязательная участница всех народных празднеств и гуляний. Если в Европе гармонику делали музыкальные мастера, то в России гармоника создавалась народными умельцами. Потому в России такое богатство чисто национальных конструкций гармоник, отличающихся не только формой, но и разнообразием звукоряда. Первыми на Руси стали изготавливать гармошки **тульские** кустари. Их первые гармошки были всего с одним рядом кнопок на правой и левой клавиатуре (однорядки). На той же основе стали развиваться модели очень маленьких концертных гармоник - Черепашек.

Появившиеся вслед за тульскими **саратовские** гармошки конструктивно ничем не отличались от первых, но саратовские мастера нашли необычный тембр звучания, добавив колокольчики. Эти гармошечки приобрели большую популярность.

Ливенские мастера усовершенствовали гармонь так, что на разжим и сжим меха стал звучать один и тот же звук.

В 40-х годах 19 века в **Вятке** появилось промысел по производству гармоней. Основал его Данила Неволин. Попав на Нижегородскую ярмарку, он купил гармошку. А когда она сломалась, он был вынужден научиться ее ремонтировать. К 1844 году он стал самостоятельно ремонтировать и создавать гармоники.

Елецкая рояльная гармоника - предок аккордеона. Правая клавиатура этой гармошки имела все звуки хроматической гаммы, а левая клавиатура все басы и аккорды. Мастер настраивал гармонь под свой эталон. Каждая гармошка имела свой неповторимый колорит.

Венские гармошки пришли в Россию из Германии в 19 веке и получили название 2-рядка. Особенность - при смене меха звук меняется. Это ограничивало исполняемый репертуар.

В 1830 году Иван Сизов открыл гармонную мастерскую. К 40-м годам 19 века в Туле появилась первая фабрика Тимофея Воронцова, которая выпускала 10000 гармоник в год. Это способствовало широкому распространению гармошки. Русский музыкант - самородок Николай Иванович Белобородов всю жизнь мечтал создать свой инструмент. Осенью 1875 года он договорился с мастером Чулаковым, который по его чертежам создал инструменты. К 1-му

ряду добавляется 2-й ряд, кнопки чередуются - черная - белая. Получилась хроматическая гармоника. Таким образом, первая хроматическая гармоника была создана на 20 лет раньше чем в Европе. Мастер сделал 3 гармоники и Н.И. Белобородов вместе с двумя своими дочерьми стали играть трио. В 1885-1886 году из рабочих оружейных и патронных заводов Белобородов организовал оркестр гармонистов. Инструменты изготовил мастер Чулаков. Денег у Белобородова не было, и он заложил свой дом за 5 тысяч рублей. В оркестре были разные инструменты - гармонь-пикколо, гармонь- кларнет, гармонь- гобой, гармонь- контрабас, гармонь- туба. Дом Н.И. Белобородова стал музейным комплексом, с мемориальной доской.

И, наконец, современные инструменты. Любое изобретение не бывает вдруг. Было много поисков и изобретений. 6 сентября 1907 года петербургский мастер П. Стерлигов изготовил баян, над которым работал более 2-х лет для выдающегося гармониста Я.Ф.Орланского-Титаренко. Название ему дали в честь древнерусского певца - сказителя Бояна, упоминаемого в поэме «Слово о полку Игореве», и впервые исполнитель стал его использовать на своих концертах в начале 1908 года в Москве. Бояном, или баяном стал называть эту гармонику и мастер. В конце XIX и в начале XX веков так именовали разные типы гармоник. В Туле их создавали братья Киселёвы, в Санкт-Петербурге - Пётр Сергеевич Стерлигов. Современные исследователи соотносят термин «баян» с древнеславянским словом «баять»- говорить, рассказывать.

Современному готово-выборному баяну подвластен любой репертуар. Музыканты-баянисты исполняют как оригинальные произведения, так и произведения для других инструментов. Баян используется как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент. Его родственник – аккордеон тоже стал весьма популярным по причине удобного расположения и наглядности правой клавиатуры рояльного типа. В России 3-х рядную кнопочную гармонику принято называть баяном. А в Европе и США все виды ручных гармоник называют аккордеонами. Например, гармони называют диатоническими кнопочными аккордеонами. Такое название для них придумал венский мастер Домиан. В 1829 году он назвал так усовершенствованные им гармоники. У нас предшественником аккордеона считается елецкая гармонь, а так же усовершенствованная гармоника Белобородова. Многотембровость, а также наглядность клавиатуры органно-фортепианного типа дает более легкое овладение клавиатурой и делает аккордеон все более и более популярным инструментом. За вековую историю конструктивное совершенствование привело к рождению современных баянов и аккордеонов различных систем, ставших классическими инструментами концертной эстрады.

Нижегородская школа исполнительства

В годы советской власти, исполнительство на народных инструментах развивалось довольно активно. При каждом Доме Культуры или Дворце Культуры существовали оркестры народных инструментов или оркестры баянистов. В начале XXI века мы наблюдаем новую волну интереса к исполнительству на народных инструментах. В Нижнем Новгороде, одном из крупнейших промышленных центров России, можно говорить об уже сформировавшейся нижегородской школе исполнительства на народных инструментах. Этому способствует наличие в городе специальных учебных заведений: музыкального колледжа и консерватории.

Сильным толчком в развитии нижегородской школы исполнительства на трёхструнной домре стало открытие в 1970 году в Горьковской консерватории им. М.И.Глинки класса домры, а в 1974 году - приглашение работать на факультете домриста **Виктора Александровича Кузнецова**. В том же году им был создан оркестр русских народных инструментов, которым он талантливо руководит до сих пор. За эти годы Виктор Александрович вырастил плеяду прекрасных исполнителей, стал профессором кафедры, а за творческие заслуги удостоен высокого звания Народного артиста России.

Фиш Кристина Борисовна – преподаватель Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, лауреат премии Президента России.

В настоящее время К.Б. Фиш - педагог Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки, Нижегородского музыкального колледжа им. М.А. Балакирева, солистка дипломанта VII Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах ансамбля народных инструментов - «Style-Quartet». Кристина Борисовна Фиш постоянно выступает как солистка с различными оркестрами с новыми концертными программами, проводит мастер-классы, активно занимается пропагандой современной музыки для домры.

Садовникова Мария Игоревна – преподаватель кафедры народных инструментов Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки, лауреат международных конкурсов. Как солистка ведёт активную концертную деятельность, выступает в абонементных концертах консерватории, Нижегородского русского народного оркестра, неоднократно принимала участие в международных и российских музыкальных фестивалях в Испании (Барселоне), Франции (Париже), Москве, Екатеринбурге.

Козылов Антон Сергеевич - лауреат Всероссийских и международных конкурсов. В настоящее время Козылов Антон Сергеевич – концертмейстер Нижегородского русского народного оркестра, преподаватель музыкального

колледжа им. М.А. Балакирева. Ведёт активную концертную деятельность, выступает в абонементных концертах консерватории.

Нижегородскую школу исполнительства на гитаре представляют:

Митяков Владимир Николаевич – профессор кафедры народных инструментов Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки. Митяков Владимир Николаевич – лауреат международных конкурсов, работает в Нижегородском музыкальном колледже им. М.А. Балакирева, ведёт интенсивную гастрольно-концертную, педагогическую, методическую деятельность, имеет записи.

Петропавловский Алексей Алексеевич – доцент кафедры народных инструментов Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки, кандидат искусствоведения. Алексей Алексеевич Петропавловский – лауреат Всероссийского конкурса, преподаватель Нижегородского колледжа им. М.А.Балакирева, ведёт активную концертную деятельность, как соло, так и в ансамбле с Ольгой Петропавловской (фортепиано), Ровшаном Мамедкулиевым (гитара). Автор методических работ.

Мамедкулиев Ровшан Шахбаз–оглы – преподаватель кафедры народных инструментов Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки. Ровшан – лауреат международных конкурсов, его творческие достижения отмечены целым рядом дипломов различных конкурсов и фестивалей (Россия, Украина, Франция, Италия, Португалия, Польша и др.). В настоящее время много и успешно выступает на различных концертных площадках в России и за рубежом.

Исполнители на баяне, аккордеоне:

Голубничий Виктор Иванович, баянист, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ. Первым из нижегородских музыкантов стал лауреатом международного конкурса (Клингенталь, Германия, 1968 г.- 1 премия). В течение 20 лет (1968 – 1988 г.) был солистом Нижегородской филармонии, выступал с сольными концертами во всех республиках бывшего СССР. Был первым исполнителем ряда сочинений композиторов Н.Чайкина, Г.Комракова, Ю.Николаева, Н.Бордюг, А.Барышева, В.Холщевникова, Г.Вдовина.

Мамайков Геннадий Васильевич – баянист, профессор, заслуженный артист России, лауреат международного конкурса «Кубок мира» (г.Виши, Франция, 1973г., II премия) и «Goldenaccordion» (Нью-Йорк, 2001г.).Участник ансамблей солистов «Волжские напевы», «Русский праздник», муниципального ансамбля «Любава», которые являются дипломантами международных фестивалей. Ведет активную концертную и педагогическую деятельность. Гастролировал в Германии, Франции, Австрии, Норвегии, США, Мексике. Выступал на Центральном телевидении, записывался на Всесоюзном радио.

Гуревич Юрий Ефимович – профессор Нижегородской государственной консерватории им. М.И.Глинки, с 2011 г. – заведующий кафедрой народных инструментов. Лауреат Всероссийских и Международных конкурсов. Один из инициаторов создания камерного ансамбля ННГК им. М.И.Глинки «Arsmobile». Руководитель оркестра баянов и аккордеонов консерватории. Ведёт педагогическую, дирижёрскую и концертную деятельность. Осуществил более пятидесяти премьер произведений российских авторов – В.Холщевникова, К.Барас, О.Зароднюк, Е.Щербакова, С.Губайдулиной, А.Вустина, С.Беринского, Е.Подгайца, М.Броннера, К.Волкова, А.Кусякова, И.Куусисто и др.

Ярким представителем молодого поколения нижегородских музыкантов является **Власов Никита Валерьевич**, аккордеонист, преподаватель Нижегородской государственной консерватории им. М.И.Глинки, лауреат Всероссийских и международных конкурсов, художественный руководитель ансамбля солистов «ConForza». После успешного дебюта в 2003 году на музыкальном фестивале в Кольмаре (Франция) получил приглашение маэстро В.Спивакова и стал солистом камерного оркестра «Виртуозы Москвы». С этим коллективом Никита выступал в Латвии, Украине, Франции, Нидерландах, Италии, Австрии, Англии, Турции, ОАЭ, Израиле и США.

Народные инструменты прошли сложный путь развития и совершенствования. И этот путь продолжается.

Отделение народных инструментов ДШИ №8 планирует продолжить цикл концертов, рассказывая о новых возможностях народных инструментов, молодых исполнителях.

Некоторые аспекты организации времени (тайм-менеджмента) студентов музыкальных учебных заведений.

В статье проводится анализ бюджета времени студента, анализируются инструменты тайм-менеджмента, призванные помочь студенту правильно организовать своё время.

Ключевые слова: организация времени, тайм-менеджмент, планирование, цель, студент, музыкальное учебное заведение.

Организация времени студентов музыкальных учебных заведений, да и вообще всех людей, тесно связана с понятием «тайм-менеджмент», которое дословно переводится с английского языка как «управление временем». Литературы по этой теме сейчас достаточно, но книг, предназначенных конкретно для музыкантов автор статьи не нашел, поэтому решил изложить своё видение этого вопроса в данной работе.

Организация собственного времени - одно из самых полезных искусств для современного человека. Разнообразной информации становится всё больше, события происходят всё быстрее. Нужно вовремя реагировать, укладываться во всё более сжатые сроки. При этом находить время для отдыха, семьи, друзей, занятий спортом...

У студентов музыкальных учебных заведений времени очень мало по сравнению со студентами других заведений. Кроме того, что им требуется время на подготовку общеобразовательных предметов, «львиную» долю их времени забирают занятия за инструментом, а это практически половина рабочего дня.

Взглянув на расписание занятий студентов, особенно младших курсов, иногда остаётся загадкой, где они находят время, чтобы позаниматься, так как очень плотно выстроены лекции по общеобразовательным предметам. Причем это не ошибка в составлении учебных планов, естественно студенты должны пройти общеобразовательные дисциплины, просто такова специфика нашей профессии, очень много времени уходит и должно уходить на занятия за инструментом.

Все понимают, что времени у студентов музыкальных учебных заведений не так много, но насколько им его не хватает? Для выяснения этого автором данной статьи был проведен анализ бюджета времени студента.

Был рассмотрен учебный план Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки по специальности «Инструментальное исполнительство», специализация «Оркестровые народные

инструменты». Объём часов по всем блокам и дисциплинам отвечает требованиям Государственного общеобязательного стандарта высшего профессионального образования. По этому плану студент за 5 лет тратит на обучение 8065 часов (сюда включены как занятия с педагогами, так и самостоятельные занятия студента).

Посмотрим, на что тратится время студента кроме обучения:

1. сон - 8 часов в день;
2. приём пищи, гигиенические процедуры, домашнее хозяйство - 3 часа в день;
3. перемещение (транспорт, ходьба) - 2 часа в день.

Без этих трёх компонентов жизнь, безусловно, станет невозможной. Назовём всё это - время физиологических потребностей. Итого на всё остальное студенту остаётся: 24 (часов в сутках) – 8 (сон) – 3 (приём пищи и т.д.) – 2 (перемещение) = 11 часов в день.

В одном семестре студент учится примерно 100 дней. Всего в учебном плане 10 семестров, т.е. общий капитал времени студента составит 1000 дней. Выразим это число в часах: $1000 \text{ дней} \times 11 \text{ часов} (24 \text{ часа в сутках минус время физиологических потребностей}) = 11000 \text{ часов}$. Итого общий капитал времени студента за время обучения составляет 11000 часов.

Выясним количество свободного времени студента (всё, кроме учёбы). Для этого из общего капитала времени студента (11000 часов) вычтем время на обучение (8065 часов). Получится 2935 часов. Это время разделим на 1000 дней, итого 2,9 часа в день студент имеет на общение с друзьями, интернет, отдых, занятие спортом и т.д.

Подсчитаем, сколько часов в день отводится на занятия за инструментом. По учебному плану на дисциплину «специальный инструмент» отводится 1550 часов, из них 480 - занятия с педагогом. Получается, что на самостоятельную работу студента выделено: $1550 - 480 = 1070 \text{ часов}$ за всё время обучения. А так как капитал времени студента составляет 1000 дней, то по учебному плану студент должен заниматься за инструментом примерно 1 час в день. Понятно, что это очень мало, даже если прибавить сюда 2,9 часа свободного времени студента и получить 3,9 часа в день на занятия за инструментом. Но при этом студент автоматически превращается в робота, который только спит, ест, учится и занимается на инструменте.

Исходя из этого анализа видно, что проблема организации времени студентов музыкальных заведений стоит очень серьёзно, и помочь её решить призваны методы и инструменты тайм-менеджмента.

Итак, что же такое «тайм-менеджмент»? Самое лучшее определение этого понятия, по мнению автора статьи, дано ведущим российским специалистом в

области тайм-менеджмента, генеральным директором компании «Организация времени», заведующим кафедрой тайм-менеджмента Московской финансово-промышленной академии, кандидатом экономических наук Глебом Архангельским:

«Тайм-менеджмент - это технология, позволяющая использовать невосполнимое время вашей жизни в соответствии с вашими целями и ценностями»[1].

Какие же основные составляющие тайм-менеджмента? Их четыре:

1. постановка цели - это выяснение того, чего мы на самом деле хотим, и формулирование этого не расплывчатыми фразами, а вполне конкретными словами. Сравните: мне сегодня надо много позаниматься, и мне сегодня надо позаниматься пять часов, и за это время выучить две страницы фуги и этюд. Вторая постановка цели более конкретна, а значит, более действенна.

2. планирование - это создание некой карты последовательных действий, которые должны выстроиться по пути к поставленной цели.

3. реализация - это именно те наши действия, которые приводят к достижению цели. Она должна быть строгой, планомерной и последовательной.

4. контроль достижения цели и выполнение планов - это проверка достигли мы цели или нет, а если нет, то выяснение причин этого и разработка дополнительных действий и мероприятий для достижения цели.

Всё начинается с цели. Ведь, если её нет, то нет «путеводной звезды», направление нашего движения неясно. Без цели мы, возможно, придём совсем не туда, куда хотели.

Спросите у любого студента консерватории: кем он будет работать после её окончания? Во множестве случаев вы не получите ясного, убедительного ответа. А, чтобы чего-то достичь, нужно представлять себе своё будущее. Мечтать мы все умеем: «Я буду дирижером, а я солистом филармонии...» и т.д. Так вот, чтобы мечты сбывались, необходимо сначала превратить их в цели.

Цели делятся на три вида:

1. краткосрочные или текущие (выучить сегодня две страницы фуги);
2. среднесрочные (подготовиться к концерту, экзамену по специальности);
3. долгосрочные или жизненные (стать солистом филармонии).

Успешные и счастливые люди, люди, многого достигшие в жизни, могут вести или не вести ежедневник, контролировать задачи лично или с помощью секретаря, быть сторонниками планомерности либо, наоборот, спонтанного реагирования на обстоятельства. Техника у всех разная. Но что объединяет этих людей, что у них есть обязательно - так это четкое понимание своих целей. И

главное - готовность активно воплощать своё понимание в жизнь, невзирая на «объективные внешние обстоятельства»[1].

Очень важный инструмент тайм-менеджмента – планирование. О планировании рабочего времени писали многие музыканты. Так Э. Гилельс вспоминает: «Я себе записывал: сонаты Бетховена учу 2 часа тогда-то, сегодня я проработал такую-то часть...»[2]. Б. Маранц уделяла планированию большое внимание: «Большую роль в организации внимания играет то, имеет ли ученик до начала занятий примерный план работы. Ведь для нас не секрет, что, когда ученик садится заниматься, он часто не знает, что он будет делать, чего добиваться. Между тем, даже если в процессе работы план этот подвергнется изменению, нельзя начинать занятий, не имея его вообще»[3].

Эти великие музыканты подтверждают основное правило тайм-менеджмента - план дня должен быть! Причем не в голове, а записанный в ежедневнике, ноутбуке или мобильном телефоне - не принципиально. Лучший друг в составлении плана - ежедневник. Так как в рабочем дне студента много событий, то будет удобен ежедневник с обзором дня, а не недели. Из практического опыта автор статьи рекомендует использовать датированный ежедневник, он хоть и стоит дороже, но зато не отнимает драгоценное время на заполнение дат и дней недели.

При планировании дня мы имеем дело с тремя типами задач:

- «Жесткие» встречи — привязанные к конкретному моменту времени («репетиция ансамбля в 12.00»).

- «Гибкие» задачи — не привязанные к жесткому времени («узнать время репетиции оркестра»). «Гибкие» не означает «не обязательные» и не означает «не имеющие срока исполнения» — у этой задачи может быть срок, но нет конкретного момента времени, в который вы должны ее решать.

- «Бюджетлируемые» задачи — крупные приоритетные задачи, у которых нет жесткого срока исполнения, но которые требуют достаточно большого ресурса времени («занятия за инструментом — 2 часа»).

Такая классификация помогает оптимально сочетать жесткое и гибкое планирование. Встречи планируются жестко, а «гибкие» задачи — более мягко. Алгоритм планирования дня следующий:

1. в свободном пространстве (как правило, расположенном в ежедневниках справа от сетки времени) составьте полный список «гибких» задач (не привязанных к точному времени).

2. выделите красным 2-3 приоритетные задачи. Выполнение «гибких» задач начинайте именно с них.

3. на сетке времени запланируйте «жесткие» встречи — привязанные к точному времени. Для приоритетных задач, требующих достаточно большого ресурса времени, «забюджетируйте» это время.

4. время между «жесткими» встречами в ходе дня заполняйте, начиная с выполнения «красных» задач [1].

Также в ежедневнике можно планировать конкретные произведения, над которыми будет проводиться работа. Это можно писать в правом нижнем углу расписания дня в ежедневнике. Это будет выглядеть примерно так:

- И.С.Бах – 2 часа,
- Ф.Лист – 1 час,
- А. Шнитке – 1 час.

Так вы будете точно знать, над чем работать.

Очень важно планирование места для занятий. Если вы занимаетесь в консерватории, то предлагаю в начале каждого семестра составлять для себя расписание занятости классов педагогами. Таким образом, вы всегда будете знать, когда и какие аудитории возможно свободны. Нужно всегда планировать не только, когда вы будете заниматься, но и где.

Очень важным фактором является то, как вы организовываете свои занятия за инструментом. Сколько они длятся? Когда вы делаете перерывы? С чего вы начинаете свои занятия? С чего вы начинаете учить новое произведение? Это всё очень важные вопросы, об ответах на которые студенты очень часто не задумываются, а просто берут инструмент и «занимаются». При этом их постоянно что-то отвлекает, они перескакивают с произведения на произведение без всякой упорядоченности. Вполне понятно, что эффективность подобных «занятий» очень низкая.

Итак, из чего строится организация занятий за инструментом?

1. Организация рабочего места.

Главное условие – должно быть как можно меньше отвлекающих факторов. Важно проработать определенное количество времени сосредоточенно, без отвлечения на что-либо, тогда это будет максимально эффективно. Вряд ли можно считать хорошим местом для занятий коридор консерватории, где очень шумно и много народа. Конечно, бывают ситуации, когда позаниматься просто необходимо, но если есть альтернатива, то лучше это время потратить, например, на подготовку к семинару по истории музыки в библиотеке, где ничто не будет вас отвлекать.

Но и в классе может быть много отвлекающих факторов, и первый из них – это ваш мобильный телефон. Его лучше отключить, или, если это невозможно,

положить рядом с собой, чтобы при звонке не бежать через весь класс и искать телефон в сумке. Вам кажется, что это мелочь? Произведём простой подсчет. Предположим, ваша задача прозаниматься 60 минут. Обычный телефонный разговор продолжается в среднем 3-5 минут. Предположим, вы ответили на два звонка за этот час, что довольно распространено. Итого 10-15% времени вы потратили на разговоры.

2. Планирование перерывов в занятиях.

Главное правило – перерывы должны быть! Если вы работаете, не отдыхая, то через некоторое время ваша работоспособность значительно уменьшится, занятие станет менее эффективным. Поэтому нужно определить для себя тот отрезок времени, который вы можете работать, не снижая работоспособности, и то время, которое вам необходимо для восстановления сил. В классическом тайм-менеджменте это соотношение 45/15 минут. Т.е. 45 минут занимаемся, а 15 минут отдыхаем, причём переключение на отдых должно быть максимально контрастным: если вы занимались в одиночестве в классе, то выйдите на улицу и пообщайтесь с друзьями. Таким образом, голова остаётся «свежей» в течение дня. Но соотношение времени занятие-перерыв очень индивидуально. Надо подобрать его самому, исходя из особенностей своего организма.

3. Определение порядка произведений, которые будут отрабатываться во время занятий.

Любое занятие необходимо начинать с разыгрывания (распевки). Так, Э. Гилельс непременно отводил 20 минут на гаммы в начале занятий[2]. Б. Маранц пишет: «При холодных руках скорее создаётся опасность зажимов, вредны растяжения. Игра холодными пальцами создаёт более благоприятную почву для профессиональных заболеваний. Поэтому очень важно в начале занятий тем или иным способом руки разогревать»[3]. И это понятно. Проведём аналогию со спортом. Ни одному спортсмену в здравом уме не придёт в голову без разминки поднимать предельные веса или бежать на длинные расстояния. Ведь мышцы и суставы холодные, их нужно вначале разогреть. Но почему-то сплошь и рядом мы видим студентов-музыкантов, которые садятся за инструмент и сразу начинают «гонять» произведения в предельных темпах. А ведь координация работы мышц и суставов у музыкантов по сложности не уступает спортсменам!

Другая распространённая ошибка – студенты вначале работают над тем, что просто, а сложное оставляют на потом. А ведь здравый смысл подсказывает – пока голова «свежая», нужно отработать сложные вещи, и только потом переключиться на более легкие. На вопрос А. Вицинского: «А как протекает

работа с самого начала?» С.Рихтер ответил: «Я раскрываю те страницы, где самое трудное место, и начинаю учить»[2].

Раньше казалось, что инструменты и методы тайм-менеджмента применимы только к миру бизнеса, где они были сформулированы, и к представителям творческих профессий они никакого отношения не имеют. Однако, как показывает данная работа, тот небольшой отрезок времени, который предоставляется студентам учебным планом, можно максимально эффективно использовать в своей работе. Используя эти простые правила, студент может значительно повысить свою эффективность.

Список литературы

1. Архангельский Г.А. Тайм - драйв: Как успевать жить и работать. - М.: Манн, Иванов и Фербер, 2008.
2. Вицинский А.В. Беседы с пианистами. - М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007.
3. Маранц Б.С. Играть? Обязательно играть! Воспоминания, статьи, переписка. - Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2007.
4. Учебный план Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки по специальности «Инструментальное исполнительство», специализация «Оркестровые народные инструменты».

Сведения об авторах

Будашова Наталья Викторовна – преподаватель по классу домры МБОУ ДОД «ДШИ №8 им. В.Ю.Виллуана» г.Н.Новгорода.

Дементьев Виктор Владимирович - преподаватель по классу баяна МБОУ ДОД «ДШИ №8 им. В.Ю.Виллуана» г.Н.Новгорода.

Макарычева Марина Геннадьевна - преподаватель по классу баяна МБОУ ДОД «ДШИ №8 им. В.Ю.Виллуана» г.Н.Новгорода.

Озеров Сергей Александрович – лауреат Всероссийских конкурсов, старший преподаватель по классу баяна ННГК (академии) им. М.И.Глинки.

Орехова Лариса Васильевна – концертмейстер-баянист в классе народно-сценического танца отделения хореографии Структурного подразделения МОАОУ ДОД «Володарской ДШИ» (Мулинской ДМШ)

Петропавловский Алексей Алексеевич – кандидат искусствоведения, лауреат Всероссийского конкурса, доцент ННГК (академии) им. М.И.Глинки.

Пеунов Венедикт Владимирович – лауреат Всероссийских и международных конкурсов, преподаватель по классу баяна ННГК (академии) им. М.И.Глинки.

Содержание

<i>Л.Орехова</i> «Методика работы концертмейстера-баяниста в классе народно-сценического танца».....	3
<i>А.Петропавловский</i> Структура общественно-просветительской деятельности профессионального гитариста.....	19
<i>С.Озеров</i> Фигура исполнителя баяниста как самостоятельный феномен....	23
<i>Н.Будашова, В.Дементьев, М.Макарычева</i> Доклад – презентация «Народные инструменты: история и современность».....	27
<i>В.Пеунов</i> Некоторые аспекты организации времени (тайм-менеджмента) студентов музыкальных учебных заведений.....	36
Сведения об авторах	43