Список ссылок на видеоматериал

областного методического семинара «Особенности творческой работы

баяниста, аккордеониста как преподавателя, концертмейстера

и руководителя коллектива в ДШИ».

<https://youtu.be/jh3aljzB-HE>

<https://youtu.be/MJhqLm8vItI>

<https://youtu.be/m40Uml8bB_M>

<https://youtu.be/r6WSLEYiqXs>

Список названий докладов и методических сообщений

областного методического семинара «Особенности творческой работы

баяниста, аккордеониста как преподавателя, концертмейстера

и руководителя коллектива в ДШИ».

1. Методическая работа: «Некоторые аспекты работы концертмейстера-баяниста в классе фольклорного ансамбля ДШИ» стр. 3 - 17

Подготовила концертмейстер отделения «музыкальный фольклор»

Лялина Ольга Валерьевна МБУДО «Детская школа искусств» г. Новомосковск

1. Методическая работа: «Некоторые рекомендации работы преподавателя ДШИ в классе специального инструмента» стр. 18 - 28

Подготовила музыкального отделения РНИ (баян, аккордеон)

Лялина Ольга Валерьевна МБУДО «Детская школа искусств» г. Новомосковск

1. Методическое сообщение: «Некоторые аспекты творческой работы баяниста-концертмейстера класса хореографии детской школы искусств» стр. 29 - 33

Автор: Тарасов Александр Иванович, концертмейстер класса хореографии МБУДО «Детская школа искусств» г. Новомосковск

1. Методическое сообщение: «Особенности творческой работы преподавателя-баяниста как руководителя творческого коллектива в ДШИ» стр. 34 - 39

Автор: Тарасов Александр Иванович, руководитель детского оркестра русских народных инструментов МБУДО «Детская школа искусств» г. Новомосковск

1. «Музыкант - баянист: преподаватель, концертмейстер, дирижёр»

(тезисы выступления на областном методическом семинаре) стр. 40 - 41

Автор: Полунин Сергей Иванович, преподаватель, концертмейстер высшей категории, руководитель творческого коллектива

ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М.И. Глинки»

Список исполнителей, перечень репертуара

областного методического семинара «Особенности творческой работы

баяниста, аккордеониста как преподавателя, концертмейстера

и руководителя коллектива в ДШИ».

1. Бурыкин Дмитрий

Преподаватель: Миллин Евгений Юрьевич

ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М.И. Глинки»

ПЦК «Инструменты народного оркестра»

* А. Кусяков «Соната №2» I часть
1. Детский оркестр русских народных инструментов ДШИ г. Новомосковск

Руководитель: Тарасов Александр Иванович

* Л. Андерсон «Пьеса для пишущей машинки...»
* А. Бызов «Сани»
* Д. Туликов « Фантазия на темы песен о войне»

Концертмейстеры оркестра: Бабанова Ирина Борисовна, Алешенкова Надежда Ивановна, Бабич Валерий Николаевич, Селедцова Татьяна Васильевна, Лялина Ольга Валерьевна, Ляпунова Людмила Юрьевна.

Солистка оркестра: преподаватель отделения «Общее фортепиано» - Максимова Ирина Михайловна.

1. Учащиеся хореографического отделения ДШИг. Новомосковск

Преподаватель: Королькова Алёна Евгеньевна, концертмейстер Тарасов Александр Иванович

* Народно сценический танец на тему РНП: «Я на камушке сижу»
1. Фольклорный ансамбль «Тимоня» ДШИг. Новомосковск

Преподаватель: Санфирова Анна Андреевна, концертмейстер Лялина Ольга Валерьевна

* Музыка В. Захарова, сл. М. Исаковского «Туманы»
* Женский состав фольклорного ансамбля «Тимоня» трио

музыка Г. И. Иванова-Балина «Я вечор не засыпала»

* Арина Захарова — частушки из репертуара Л. Руслановой «Русского»
* Мария Быкова — «Это ты моя Россия» из репертуара А. Литвиновой
1. Смирнов Артём ДШИг. Новомосковск

Преподаватель: Лялина Ольга Валерьевна

* М. Товпеко «Весёлые гуси»
* А. Хачатурян Вальс
1. Александр Сафонов ДШИг. Новомосковск

Преподаватель: Лялина Ольга Валерьевна

* М.Товпеко «Чижик - пыжик»

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**«Детская школа искусств»**

**г. Новомосковск**

***Методический доклад***

**Тема: «Некоторые аспекты работы концертмейстера-баяниста в классе фольклорного ансамбля ДШИ»**

**Подготовила концертмейстер отделения «музыкальный фольклор»**

**Лялина Ольга Валерьевна**

**г. Новомосковск**

**2020г.**

**Содержание**

1. Введение

2. Особенности подбора аккомпанемента народной песни.

3. Работа над ансамблевым звучанием фольклорного ансамбля и баяниста.

4. Динамика, артикуляция, фразировка

5. Смена меха

6. Игра по нотам и без нот.

7. Творческая деятельность концертмейстера.

8. Роль концертмейстера – баяниста во взаимодействии с детьми.

 Заключение

Народная музыка, народная мелодия – истинный источник и неисчерпаемая сокровищница музыки, неотъемлемая часть народного художественного творчества (фольклора), выражение глубин коллективного народного сознания. Подобно речи, народная песня, мелодия являются обращением к слушателю с целью воздействовать на него. Иначе говоря, народная мелодия наравне с доступностью является весьма эффективным, мощным средством воздействия при воспитании культуры, формирования позитивного внутреннего восприятия.

Сложившееся на данный момент положение в социальной сфере, в культуре отношений, культуре быта в обществе, в том числе и среди детей и подростков, приводит к весьма неутешительным выводам. В инновационный XXI век, когда компьютер стал основополагающим жизненным фактором, когда компьютерными технологиями владеет каждый ребёнок, начинаешь понимать, что мы теряем что-то очень важное. С этой точки зрения, начинает настораживать обилие всевозможных фонограмм, так называемых «минусовок», в больших концертах разного уровня, более того, и в конкурсных выступлениях солистов «народников». Но, на мой взгляд, самая высокая техника никогда не сможет заменить прелести звучания живого исполнения, непосредственного присутствия при рождении музыкальных звуков, возможности наблюдать, как эти звуки складываются в музыку, как выстраивается шаг за шагом, и начинает сверкать различными гранями тот или иной шедевр. Концертмейстер в фольклорном ансамбле является основообразующей фигурой коллектива, а в детском ансамбле эта роль особенно важна. Концертмейстер должен уметь создавать народную обработку, импровизировать, хорошо читать с листа ноты, знать и воспроизводить подлинные фольклорные музыкальные мотивы. Быть всегда собранным, внимательным, ответственным, мобильным, быстрее всех реагировать на разные «внезапные ситуации», которые могут произойти во время выступлений. Например, умение своевременно сменить тональность во время исполнения песни, напомнить детям слова, если вдруг они их забыли, подхватить коллектив с любого фрагмента песни. Трудно охватить все аспекты теории баянного искусства, возможно лишь изложить свои взгляды по некоторым вопросам фольклорного искусства, специфики баянного исполнения в вокальных коллективах.

Нельзя недооценивать роль концертмейстера в работе коллектива и солиста. Это глубоко ошибочная позиция. Солист и баянист в художественном смысле являются целостным музыкальным организмом. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания, а с другой стороны это одна из тех профессий, где обязанности и способы действий не прописаны чётко, оставляя за специалистом право их широкого выбора.

 **2. Особенности подбора аккомпанемента народной песни.**

Аккомпанемент на баяне отличается от аккомпанемента на других музыкальных инструментах. По природе звукоизвлечения баян имеет свои особенности. Нужно добавлять больше звуков, вариаций, создавать иллюзию других музыкальных инструментов посредством различных приёмов игры на инструменте.

При подборе аккомпанемента в детском фольклорном ансамбле используется возрастное разделение и год обучения учащихся. Самым маленьким участникам ансамбля (6-8 лет) развитый вариационный аккомпанемент не подходит. Он будет скорее мешать сосредоточиться юным исполнителям, отвлекать их от исполнения песни в общем, а также от точного и чистого проведения мелодии. Для аккомпанемента подойдёт одноголосное или двухголосное, в терцию, воспроизведение мелодии на баяне в унисон с исполнителем с относительно простой гармонизацией. Второй и третий года обучения (9-11 лет) уже позволяют опираться на использование интервальной фактуры проведения основной мелодии (терция, секста, квинта), аккордового сопровождения, а также можно использовать вариационный аккомпанемент. В старших группах ансамбля, нормой исполнения является двух и трёхголосие в вокальной партии песен. Здесь можно использовать все виды фактуры аккомпанемента. Современный баян обладает множеством природных достоинств, которые характеризуют художественный облик инструмента. Говоря о положительных качествах баяна, в первую очередь хочется сказать о его звуковых достоинствах, о красивом, певучем тоне, благодаря которому концертмейстеру-баянисту подвластна передача самых разнообразных оттенков музыкально-художественной выразительности. Творческая активность баяниста-концертмейстера может ярко проявляться в тех разделах произведения, где баян звучит самостоятельно – во вступлении, проигрыше или заключении. Здесь концертмейстер может проявить свой профессионализм и мастерство как исполнитель. Во многих народных песнях исполняются так называемые «проигрыши», инструментально озвучиваемые паузы в вокальной партии, где концертмейстер может продемонстрировать себя не только как технически подготовленный исполнитель, но и как аранжировщик. В них концертмейстер должен дополнить логическое развитие музыкального образа. Буквально за несколько тактов вступления концертмейстер должен создать конкретный художественный образ, настроение песни, нужный эмоциональный настрой участников ансамбля, а также подготовить их к точному, нужному темпу и динамике исполняемой песни. Очень часто так случается, что дети в исполнении песни именно под баян после вступления начинают петь в более медленном темпе, чем было задано концертмейстером. Это происходит из-за того, что они своим слуховым восприятием не всегда понимают баянное вступление в отличии, например, от вступления фортепианного. В этот момент на первых словах песни концертмейстеру важно удержать их в темпе, в котором он сыграл вступление. Здесь можно более акцентированно исполнить несколько тактов начала песни. Отсюда, хочу сделать заключение, что во вступлении важно создать соответствующее художественно-эмоциональное настроение и подготовить вступление солиста, а затем гибко следовать за ним. В заключительном разделе необходимо добиться художественной завершенности музыкального развития, которое было достигнуто в процессе исполнения. Опыт показывает, что главной отличительной чертой концертмейстерской деятельности является необходимость развития навыков и умений слушать не только себя, но и солиста. Именно в двойной концентрации и активности слухового внимания баяниста скрыта главная черта концертмейстерской деятельности. В процессе аккомпанирования слуховое внимание баяниста проходит ряд характерных этапов развития и формирования, а именно: первый этап непосредственно связан с вслушиванием и осознанием собственной партии, которую баянисту необходимо прочно выучить и свободно, уверенно исполнять; второй этап - обусловлен с восприятием партии солиста, которую баянист также внимательно разучивает, подпевая себе во время исполнения; -третий этап - самый сложный, в нём происходит слуховая адаптация, постепенное слияние обеих партий в ансамбль и, наконец, четвёртый этап - заключительный, кульминационный, когда в слуховом сознании баяниста обе партии (сопровождающая и солирующая) соединяются в единый звуковой поток, в котором уже не воспринимаются две партии, а слышится единый ансамбль. Научиться хорошо, аккомпанировать не менее трудно, чем научиться хорошо, играть на баяне. Современный баянист, посвятивший себя подобной деятельности, является одновременно и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста, а в целом - его другом и соратником. Концертмейстера можно с уверенностью назвать педагогом-психологом, ведь в его работе с фольклорным ансамблем ему необходимы: психологическая настройка дружественности, сопереживания, пристального и трепетного внимания к детям, именно в этом случае создаётся подлинно высокое качество ансамбля. Так называемое «аккомпаниаторское чутьё», это не просто синхронно и динамически следовать за ансамблем или солистом, но способность почувствовать и выразить музыкальный замысел исполняемого произведения. Концертмейстер в своей работе обязан учитывать индивидуальные вокальные данные обучающихся, возрастную группу, и соответственно этому регулировать весь динамический план. Специфика работы концертмейстера - баяниста в школе искусств состоит в том, ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом.

**3. Работа над ансамблевым звучанием фольклорного ансамбля и баяниста.**

 С точки зрения исполнительства выступление фольклорного ансамбля с баянистом возможно рассматривать как вокально–инструментальный дуэт. Игра в дуэте имеет свои специфические сложности: каждая партия всегда на виду, и каждая хорошо прослушивается. Совершенствовать ансамблевую технику нужно в процессе углубления работы над песней. Артикуляция (произношение) должна быть идентичной, синхронность в метроритмике и темпе, налажен динамический и тембровый баланс между партией баяна и партией голоса.

Синхронность звучания обеих партий возникает в результате одинаково правильного понимания темпа, метра и ритма как исполнителем песни, так и концертмейстером. В процессе работы над песней баянист должен найти тот темп, который наиболее точно выражает характер образа песни. Здесь необходимо ориентироваться на указания руководителя ансамбля. Единое понимание темпа – это важная предпосылка общего ощущения метра и ритма. А ощущение единого метроритмического пульса играет важнейшую роль в единстве исполнения песни. С одной стороны, оно позволяет концертмейстеру и исполнителям точно фиксировать начало звука, ведение его и завершение. С другой стороны придает звучанию устойчивость и внутреннюю упругость. В песнях со стабильным темпом легче добиться синхронности звучания, так как здесь требуется умение выдерживать установленный темп. А вот в песнях, которые предполагают свободу метроритма и темпа, задача усложняется. Обычно если мелодия к кульминации сопровождается усилением звучания и динамики, здесь необходимо оживление темпа; в противоположном же развитие мелодии - замедлением движения. Если же исполнитель интонирует свою партию каждый раз по-разному, то от концертмейстера требуется внимание и готовность следовать за исполнителем песни. Соответственно следует полагаться на общие закономерности свободного исполнения.

 Также достижению ансамблевого единства способствует визуальный контакт между баянистом и ансамблем. Здесь концертмейстер может воздействовать на ансамбль взглядом, мимикой, движением головы и корпуса. Например, при необходимости вместе начать исполнение песни, необходимо показать едва заметным, но чётким движением головы, и точно в том темпе, в котором будет звучать песня. Такой же приём может быть использован в момент завершения, при необходимости одновременного снятия последнего звука или аккорда. Визуальный контакт между баянистом и ансамблем должен быть налажен на протяжении всего исполнения песни и выступления на сцене.

Опираясь на свой опыт концертмейстерства, перечислю, какие же знания и навыки необходимы концертмейстеру-баянисту для профессиональной деятельности в музыкальной школе:

- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент;

- умение читать с листа, играя свою партию слышать и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;

- умение транспонировать текст средней трудности по слуху и по нотам;

- владение навыками игры в ансамбле;

- владение навыками импровизации;

- владение навыками элементарного варьирования;

- знание правил оркестровки, наличие тембрального слуха, умение перекладывать фортепианные и оркестровые аккомпанементы для баяна, не нарушая замысла композитора;

- знание основных дирижёрских жестов и приёмов;

- невербальный контакт между концертмейстером и солистом (проявляется в работе концертмейстера постоянно);

- знание русского фольклора, основных обрядов;

-знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции,

нюансировки;

Необходимо учитывать и особенности звучания баяна, то, чем он отличается от других аккомпанирующих инструментов. Задача концертмейстера - «оркестровать» произведение, особое внимание уделив инструментальной партии, т. е. аккомпанементу. Роль концертмейстера значительна, поскольку он выполняет не только «чисто механическую» работу (аккомпанемент), при этом оставаясь как бы на втором плане, а фактически становится «соавтором», т. е. одновременно выступает как автор переложения, обработки для своего инструмента, в данном случае баяна. При этом главная цель - воплощение авторского замысла музыкального произведения вместе с вокалистом, в то же время будучи его равноправным партнёром.

Что касается баяна, как аккомпанирующего инструмента, то этот вопрос почти не освещён в учебно-методической литературе. В вопросах по активизации слуха, развития творческой инициативы и самостоятельности педагоги – баянисты, как правило, опираются на исследования и теоретические разработки музыкантов-пианистов, продвинувшихся вперёд в их освещении. Баянисты же, занимающиеся концертмейстерской практикой, в своей работе чаще опираются не столько на знания, полученные в учебных заведениях, сколько на собственный опыт. Кроме того, множество вокальных произведений, в особенности песен, опубликованы с фортепианным сопровождением или вообще без фиксированного сопровождения – в нотном тексте присутствует только мелодия. Поэтому баянисты проводят огромную работу, прежде чем вынести такое произведение на концертную эстраду. Приходится творчески дорабатывать – подбирать необходимый бас и аккомпанемент в левой руке, выбирать определённую фактуру (или создавать партию) для правой руки, придумывать исполнительский план, нередко также транспонировать мелодию или дописывать голоса (если речь идёт о дуэте или вокальном ансамбле). Всё это требует времени, усилий, творческого подхода, индивидуального, собственного видения ансамбля. В последнее время при работе с песенным материалом всё больше приходится иметь дело не с нотным текстом произведения, а с записями на аудио, дисках и т. д. Ситуация весьма распространённая. Когда приходится «подбирать» музыкальный материал, концертмейстер выполняет действия более сложные и разнообразные, чем при разборе или воспроизведении нотного текста.

**4. Динамика, артикуляция, фразировка**

Одним из средств выразительности исполнения песни является динамика. Она помогает полнее раскрыть характер песни, передать её содержание, подчеркнуть конструктивные особенности формы. Концертмейстеру необходимо следить за динамическим балансом партий в ансамбле. Важнейшим критерием осмысленного исполнения является также артикуляция, то есть искусство произнесения с той или иной степенью атаки, связанности или расчленённости звуков. Задача концертмейстера здесь - стремиться к максимальной согласованности артикуляции, которая, в зависимости от контекста, может быть идентичной или контрастной. Когда образная сфера песни требует не только единства темпа и метроритма, динамического баланса, но и одинаково отчётливой, активной дикции, тогда, соответственно, необходимы также и идентичные артикуляционные приёмы, чего необходимо добиваться. Также концертмейстер должен стремиться к максимальной согласованности артикуляции в звучании, которая, в зависимости от контекста песни, может быть синхронной или контрастной. Когда образная сторона песни требует не только единства темпа и метроритма, динамического баланса, но и одинаковой отчётливой и активной дикции, тогда необходимы и синхронные артикуляционные приёмы в аккомпанементе. Работая над артикуляцией и фразировкой, концертмейстер должен глубоко проникать в структуру музыкальной речи. Здесь необходимо ясно различать два основных уровня – фонетический (характер штрихов) и синтаксический (строение мотивов, фраз, предложений, периодов). В зависимости от характера звучания (штриха) и логики (структуры) музыкальной речи решаются и технологические задачи исполнения – выбор соответствующих приёмов звукоизвлечения (туше, мех), аппликатуры, логика смены меха, применение тембровых регистров, нахождение звукового баланса партий правой и левой руки. Динамика и агогика теснейшим образом связаны с артикуляцией и фразировкой, и наполняют музыкальную речь гибкими мельчайшими изменениями временного, и интонационного плана. Общая линия развития динамики в произведении непосредственно зависят от логической последовательности основных элементов музыкальной речи. Всё это требует тщательного анализа всех средств выразительности в процессе работы над музыкальным сопровождением. Любое художественно оправданное агогическое изменение (ускорение или замедление) в партии солиста должно находить понимание и поддержку у концертмейстера в соответствующем художественному образу звучании. Концертмейстер должен добиваться тщательной отделки своей партии, так как формальное, лишь метрически чёткое исполнение сопровождения несовместимо с тонкой выразительностью мелодического рисунка партии солиста. Для определения фразировки концертмейстеру необходимо знать, слышать и слушать текст в сочетании с мелодией. Каждую фразу нельзя мыслить обособленно. Исполнение данной конкретной фразы зависит от предыдущего и последу ющего музыкального материала, а также от характера всей песни в целом. Концертмейстеру необходимо знать, что исполнение мотива и фразы находится в зависимости от общего контекста произведения. Нельзя отдельно выхваченную фразу сыграть убедительно, не учитывая того, что было до неё и что будет после. Существует большое сходство между разговорной фразой и музыкальной. В разговорной фразе имеется опорное слово, в музыкальной - мы имеем аналогичные компоненты: опорный мотив или звук, свои знаки препинания. Отдельные звуки объединяются в интонации и мотивы также, как буквы и слоги в словах. Специфика профессии концертмейстера заключается в непосредственном единении звука и слова, поэтому для определения фразировки часто бывает достаточно знать, слышать и слушать текст в сочетании с мелодией. Заканчивая мысль о фразировке, баянном звуке и его возможностях, хотелось бы напомнить вот о чём: среди плохих баянных традиций существует одна, к сожалению, весьма распространённая - многие баянисты «работают над техникой» (а попросту говоря, бездумно гоняют пассажи) с гораздо большим рвением, чем над звуком. Но ведь «музыка - искусство звука», - говорил Г. Нейгауз, поэтому «…главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком».

Баян имеет огромное богатство - довольно большую звуковую протяжённость, причём, здесь у него заметное преимущество перед некоторыми другими инструментами. Если пианист теряет власть над гаснущим звуком (в его власти остаётся только время окончания звука), органист не может «одушевить» тянущийся звук, то баянист имеет возможность управлять звучащим тоном по своему усмотрению. Существенным средством передачи образа и характера песни является выбор тембровой палитры. Правильным подбором тембров в аккомпанементе можно выразить характер песни: лирический, драматический, воинственный, весёлый, заводной и т. д. Таким образом, концертмейстер должен владеть целым комплексом средств выражения: свободное владение инструментом, координация темпа, метроритма, динамики, артикуляции, тембров. Исходным ориентиром в выборе исполнительских приёмов всегда должно быть эмоционально-образное содержание песни. Исполнительская техника концертмейстера-баяниста предполагает целый комплекс средств выражения. С одной стороны - свободное владение инструментом, с другой - координацию темпа, метроритма, динамики, артикуляции, тембров и ряда других элементов с солистом или вокальной группой. Динамические градации баянного звука простираются от тончайшего pianissimo до fortissimo, причём, очень ценно то, что баянист может активно управлять гибкостью динамики с помощью пластичных движений меха. Наряду с этим баян обладает достаточно большой протяжённостью звучания в пределах разжима и сжима.

**5. Смена меха**

Виртуозной игрой мехом издавна славились на Руси гармонисты. Некоторые разновидности гармоник при нажатии одной и той же клавиши издавали на разжим и сжим различные звуки; игра на таких инструментах требовала от исполнителей большого мастерства. Существовало ещё такое выражение: «трясти мехами». Тряся мехами, гармонисты добивались своеобразного звукового эффекта, который предвосхитил появление современного тремоло мехом. Так или иначе, одним из важнейших качественных показателей исполнительской культуры концертмейстера-баяниста является умелая смена направления меха. Самое важное, что при этом необходимо помнить, что музыкальная мысль во время смены меха не должна прерываться. Лучше всего произвести смену меха в момент синтаксической цезуры. Однако не всегда удаётся сменить мех в наиболее удобные моменты. В аккомпанементе песням с «цепным» дыханием у солистов приходится менять мех даже на тянущемся звуке. В таких случаях необходимо дослушать ноту до конца и затем сменить мех. Мех менять нужно быстро, без цезуры. Динамика после смены меха должна остаться логичной по развитию музыки; лучше всего менять мех перед сильной долей, тогда смена будет не такой заметной. Если не удалось рассчитать запас меха, то лучше, в конце концов, сменить его, по возможности, малозаметно на звучащем тоне, но музыкальную мысль продолжить.

 Известно, что игра на баяне требует больших физических усилий. И, если Г. Нейгауз постоянно напоминал своим ученикам, что «на рояле играть легко», то по отношению к баяну мы вряд ли можем воскликнуть нечто подобное. Баянисту трудно играть громко и долго, так как ведение меха отнимает много сил, особенно при игре стоя. Вместе с тем, подойдя к афоризму Нейгауза творчески, мы придем к мысли, что при игре на любом инструменте необходимо ощущение удобства, комфорта, удовольствия. Надо постоянно ощущать свободу, причём свободу, если можно так выразиться, направленную на реализацию конкретных художественных задач. Усилия, которые требуются при работе мехом, иногда, к сожалению, вызывают зажатие рук, шейных мышц или всего корпуса. Концертмейстеру необходимо научиться отдыхать во время игры; при работе одних мышц - на разжим, надо расслаблять мышцы, которые работают на сжим, и наоборот. Причем следует избегать статических напряжений игрового аппарата в процессе исполнения, причем даже тогда, когда приходится играть стоя. Работа концертмейстера-баяниста детского фольклорного ансамбля специфична. Аккомпанемент - это часть музыкального произведения и является сложным комплексом выразительных средств. Эта сложная организация представляет собой смысловое единство, требующее особого художественно-исполнительского решения.

В нем содержится выразительность гармонической опоры, её ритмической пульсации, мелодических образований, регистра, тембра и т.д. Поэтому работа концертмейстера-баяниста требует артистизма, разносторонних музыкальных и исполнительских умений, владения ансамблевой техникой исполнения, знания основ вокального искусства и конечно же отличного музыкального слуха, специальных навыков по импровизации и аранжировке на баяне. Также надо помнить о том, что фольклорный ансамбль и концертмейстер являются членами единого, целостного музыкального организма. Это вокальный ансамбль-дуэт, в котором баяну принадлежит огромная роль, далеко не исчерпывающаяся чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра.

**6 . Игра по нотам и без нот**

Тема игры по нотам и без нот всегда актуальна для баяниста-концертмейстера. Профессор кафедры Народных инструментов Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Юрий Ястребов выделил «письменную» и «устную» традиции игры на баяне.

«Письменная» традиция определяется умением баяниста воспроизводить нотный материал по заранее записанным им же самим «шаблонам», а так же воспроизведение сочинений и аккомпанемента, созданных другими авторами. Сюда же относятся различного рода нотные «переложения» для другого музыкального инструмента, воспроизводить данное произведение или аккомпанемент на баяне.

«Устная» традиция, наиболее творческая, которая раскрывает многообразие воображения и фантазии концертмейстера-баяниста. Заставляет его обращаться к прошлому, а именно в русское село, деревню, где гармонисты, играющие на других русских народных инструментах, творили с помощью игры на слух бесконечные линии своих наигрышей, плясок, душевных мотивов. «Устная» традиция показывает, насколько концертмейстер фольклорного ансамбля владеет импровизацией, сколько времени из него может литься неоднообразная музыка при озвучивании фольклорного действа (праздников, игрищ, гуляний), которое на Руси затягивалось не на один и даже не на два часа. Практика игры на баяне показывает, что современный концертмейстер-баянист должен уметь работать и в одной, и в другой традиции. Следовательно, ему важно заниматься постоянным самообразованием, читать ноты с листа, делать переложения, заниматься народной обработкой, изучать характерные черты исполнения и аккомпанемента народной музыки различных областей России.

**7. Творческая деятельность концертмейстера**

Творческая деятельность концертмейстера включает в себя две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение. Рабочий процесс делится на несколько этапов: – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить. Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей, включающих навыки визуального прочтения партитуры, а также умения зрительно определять её особенности (внутренний слух). Музыкальность выступает как сложная интегральная система, куда входят : музыкальный слух музыкальная память, эмоционально-волевые качества исполнителя, музыкальное мышление и воображение, чувство ритма и прочее.

– индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание партии, отработку трудностей, применение различных технических приёмов, правильное исполнение мелизмов, выразительность динамики и т.п.

– работа с солистом – предполагает безупречное владение баянной партией, совмещение музыкально-исполнительских действий, знание партии партнёра. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

 – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа. Прежде всего, концертмейстер должен осознать, что он является посредником между педагогом-вокалистом и обучающимся и не имеет права вмешиваться в сугубо вокальные, так сказать, «узко технологические» вопросы. Длительный период пребывания в вокальном классе вырабатывает у концертмейстера так называемый вокальный слух. Это умение проанализировать, в чём заключается ровность звуковедения, и напомнить певцу вокальные установки педагога. Слух концертмейстера должен фиксировать различные параметры вокальной партии: манеру подачи звука, то есть близость вокальной позиции, моменты звуковысотности – в одном случае; внимание к ритму, поэтическому тексту артикуляции и дикции вокалиста – в другом случае. Проводя занятие в классе, концертмейстер не только готовит обучающегося к будущему выступлению, но и сам тщательно работает над своей партией, ибо в момент выступления на эстраде (или экзамене) он является творческим партнёром солиста. В период подготовки произведения исполнитель и баянист совместно проходят целый ряд стадий: неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных темпов, анализ характера произведения, координация динамики. Ещё более сложные задачи встают перед слухом концертмейстера тогда, когда ему приходится работать над разучиванием фольклорного ансамбля. В работе с фольклорной группой, на концертмейстере лежит обязанность не только установления ансамбля, но и помощи певцам в изучении ими своей партии, в достижении точной интонации, в правильном формировании фразы, в наиболее выразительной передаче слов текста через интонации композитора. Хорошее знание партий каждого голоса, создание ясного слухового представления общего звучания всех голосов требуют от баяниста тщательной тренировки и укрепления внутренних слуховых представлений.

Создавая при изучении нотного произведения вместе с фольклорной группой исполнительскую форму, концертмейстер наравне с исполнителями должен проникать в драматургию поэтического текста, находить его певческое выражение. Основной художественной целью аккомпанирования является достижение общего ансамбля. Хороший ансамбль обусловливается единством художественных намерений обоих партнёров – солиста или фольклорной группой, баянистом – и одновременно пониманием каждым из них своих функций в воплощении содержания произведения.

**8. Роль концертмейстера – баяниста во взаимодействии с детьми.**

Взаимодействие концертмейстера с детьми остаётся актуальным аспектом в работе:

1. быть в постоянном контакте с детьми

2. знать психологию ребёнка

3. уметь предотвращать и исправлять ошибки детей. «Знать психологию ребёнка» очень важный аспект в работе концертмейстера, особенно, когда поёт солист. Если для двух солистов педагог взял в работу одну и ту же песню, профессиональный концертмейстер не должен аккомпанировать одинаково. Необходимо знать, что к каждому ребёнку нужен индивидуальный подход, так как степень одарённости у них разная, они по-разному мыслят, слышат и чувствуют музыку, вокальные данные у них тоже разные. Поэтому нельзя играть для каждого ребёнка одинаково. Важно сыграть аккомпанемент, который бы помогал ему передать образ исполняемой песни. «Уметь предотвращать и исправлять ошибки детей». Концертмейстер во время выступления должен быть выдержанным, внимательным, готовым к какому-либо внезапному повороту событий, он должен уметь предвидеть критическую ситуацию вперёд. Бывают такие ситуации, когда дети во время выступления на сцене могут переволноваться, забыть слова песни. Следовательно, концертмейстер не имеет права на ошибку во время концертного выступления, а если и имеет – то на такую ошибку, которая не собьёт и не выведет из равновесия ансамбль, солиста. Важно, чтобы каждый концертмейстер анализировал свою деятельность, и деятельность других концертмейстеров, не стеснялся и не боялся брать что-либо новое из опыта работы своих коллег, занимался научно-методической и исследовательской работой в области народно-инструментальной культуры и народно-песенного творчества. Так же отдельно можно разбирать проблемы, связанные с профессиональным техническим и исполнительским уровнем концертмейстера, уровнем теоретической образованности в, особенно, его профильном направлении, психолого-педагогические моменты в работе и др. Еще очень важное качество концертмейстера – не мешать ансамблю, хору, солисту. Часто встречаются проблемы, связанные с тем, что концертмейстер не соблюдает баланс между аккомпанементом и голосом, перетягивает на себя обязанности лидера, а бывает и наоборот, когда концертмейстер не даёт показать смысловое развитие произведение. Особенно актуальна эта проблема в работе с детскими коллективами, которые всегда слушаются концертмейстера, ведь вся ответственность за качество исполнения того или иного музыкального произведения ложится на него. В процессе углубления работы над песней возникает всё большее понимание образного содержания исполняемого. Соответственно, активно совершенствуется ансамблевая техника, концертмейстер должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, присущими сольному музицированию, но также сочетать индивидуальные приёмы игры с манерой исполнения песни. Лишь в этом случае возникает подлинная синхронность ансамблевого звучания. В процессе работы над песней баянист должен найти тот темп, который наиболее точно выражает характер художественного образа, ориентируясь, в первую очередь, на указания руководителя ансамбля.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Как понятие, «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения. Концертмейстер - это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментах. Деятельность концертмейстера требует от баяниста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики - в их взаимосвязях. Для педагога по классу сольного народного пения и фольклорного ансамбля концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Владея в полной мере большинством технических аспектов аккомпанемента народной песни, используя средства музыкальной выразительности, проникаясь творческими и художественными замыслами руководителя ансамбля, концертмейстер помогает ему добиваться решения той или иной поставленной творческой задачи. Концертмейстер в фольклорном ансамбле является основообразующей фигурой коллектива, а в детском ансамбле эта роль особенно важна. Концертмейстер должен уметь создавать народную обработку, импровизировать, хорошо читать с листа ноты, знать и воспроизводить подлинные фольклорные музыкальные мотивы. Быть всегда собранным, внимательным, ответственным, мобильным, быстрее всех реагировать на разные «внезапные ситуации», которые могут произойти во время выступлений. Поэтому работа концертмейстера-баяниста требует артистизма, разносторонних музыкальных и исполнительских умений, владения ансамблевой техникой исполнения, знания основ вокального искусства и конечно же отличного музыкального слуха, специальных навыков по импровизации и аранжировке на баяне. Также надо помнить о том, что фольклорный ансамбль и концертмейстер являются членами единого, целостного музыкального организма. Я надеюсь, что обобщение моего опыта в отношении особенностей работы концертмейстера – баяниста в классе фольклорного ансамбля, необходимости изучения инновационных технологий и применения их на практике поможет многим специалистам понять специфику данного направления исполнительского мастерства, определить круг проблем и пути их решения, добиться качественного улучшения результата в своей работе.

**Список литературы**

Акимов Ю.Т., Гвоздев П.А. Прогрессивная школа игры на баяне 1970

Баренбойм Л.А. Путь к музицированию Л.-М. 1973

 Веретенников И.И. Русская народная песня в школе Белгород изд. «Северскодонечье»1994

Ерошенков И. Работа клубных учреждений с детьми и подростками. Москва, «Просвещение», 1982 г.

Имханицкий М., Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики. Выпуск 1. Москва. Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001 г.

Келдыш Г., гл. редактор. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, «Знание», 1984 г.

Книга клубного работника. Методика, опыт, справочный материал. «Профиздат», 1968 г.

Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва, «Музыка» 1985 г.

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**«Детская школа искусств»**

**г. Новомосковск**

Методический доклад

***Тема: «Некоторые рекомендации работы преподавателя ДШИ в классе специального инструмента»***

Подготовила преподаватель музыкального отделения РНИ (баян, аккордеон)

Лялина Ольга Валерьевна

**г. Новомосковск**

**2020г.**

**Содержание**

Вступление

1. Педагогическая технология

2. Воспитательный процесс

3 . Портрет и авторитет педагога

4. Развитие мотивации

5. Здоровьесберегающие технологии

Заключение

 *«Вы ничему не можете научить человека.*

 *Вы можете только помочь ему открыть это в себе».*

 *Г. Галилей*

Каждому человеку хотя бы раз в жизни приходилось отвечать на подобный вопрос: «Кем вы хотели быть в детстве?» И действительно, у ребёнка ещё в раннем детстве проявляются симпатии и склонности к определённой профессиональной деятельности. В процессе моего становления в роли учителя я определила для себя следующие педагогические задачи, которые и стараюсь решать каждый день:

Научить школьников быть независимыми. Чем больше мы для них делаем, тем меньше они учатся делать для себя сами, ведь как гласит известная поговорка: «Голодному человеку дайте не жареную рыбу, а невод».

 Необходимо воодушевлять учеников максимально быть самими собой, ободрять каждого, чтобы он гордился своими достижениями.

Искусство преподавателя, в работе с начинающими музыкантами, включает в себя три обязательных аспекта: педагогику, исполнительство и психологию. Используя педагогические технологии, педагог, помогает развить юному музыканту художественное мышление, освоить навыки игры на инструменте.

 Развить школьника в соответствии с его индивидуальными особенностями. Строю занятия, учитывая возрастные психо-физиологические особенности детей, формирую технические навыки и умения, через изучение разнообразного репертуара, расширяя спектр доступных эмоций, развивая познавательные процессы и мыслительную деятельность учащихся.

 Убедить ученика в том, что он кладезь возможностей, заставить его поверить в себя, в свои силы, предоставить возможность получать удовольствие и радость от результатов своего труда.

 Храня верность традициям классического музыкального образования, я ставлю своей задачей - дать возможность наиболее одарённым и профессионально перспективным детям получить образование, позволяющее поступить в специальные учебные заведения. Кроме того, объединив свою профессиональную работу с интересами детей и их родителей, развиваю у ребят навыки любительского музицирования, которые найдут практическое применение в жизни ребёнка, как во время обучения, так и после окончания школы.

Отдавать себя детям, понимать их, находить радость в общении с ними, верить в то, что каждый из них – личность индивидуальная, неповторимая – вот основные составляющие, на мой взгляд, настоящего учителя. Я убеждена, что учитель должен верить, что все дети способны и успешны. Только тогда он может добиться поставленной цели.

Все наши замыслы, поиски и построения превращаются в прах, если нет у ученика желания учиться. Кто из учителей поспорит с этим? Понимаю, чтобы заставить ребенка мыслить, творить, создавать, необходим творческий подход к каждому методу, к каждому приему. И как следствие этого – повседневный поиск и …сомнения: сработает ли? Талант учителя, как мастера, раскрывается тогда, когда на каждом уроке ему удается увлечь ребенка в мир музыки, заинтересовать его настолько, чтобы ему самому захотелось познать новое, самому решить поставленную перед ним проблему. Чтобы глаза у ребенка горели, чтобы он чувствовал в себе уверенность, силу и желание творить.

Конечно, каждому учителю хочется иметь ярких и способных учеников, но все дети – очень разные. Для учителя необычайно важно дать каждому ребенку возможность самореализоваться, дать ему почувствовать его пусть маленький, но успех, вовремя замеченный и одобренный.

 Музыкальная школа – это образовательное учреждение, где ребёнок обучается индивидуально. Если вовремя опроса на уроке, в общеобразовательной школе, у ученика есть возможность «спрятаться за спинами» других учеников и промолчать, то здесь он должен непрерывно работать и выполнять задачи поставленные преподавателем. В освоении такого вида искусства, как музыка, присутствует момент «принуждения», т.к. большая часть детей приходит в музыкальную школу по настоянию своих родителей. Поэтому некоторые первоклассники, уже в первом полугодии, не выдерживают такую нагрузку, у них появляется страх, неуверенность, нежелание заниматься музыкой. Перед нами стоит задача не допустить этого. Тщательное планирование уроков с малышами должно способствовать творческому обдумыванию первоочередных задач и, как правило, появлению новых интересных мыслей на самом уроке. Индивидуальная форма занятий даёт нам большое преимущество. Она позволяет приспособиться к темпам обучения с учётом возможностей ребёнка. У нас всегда есть возможность двигаться быстрее или медленнее, и при этом следить, чтобы ученику не было слишком трудно или скучно. Главное не переусердствовать в освоении нового материала и не форсировать этапы обучения. Трудность заключается в том, что нам приходится каждый час перестраиваться применительно к индивидуальным особенностям очередного ученика.

Педагог приспосабливается к каждому ученику, непрерывно изучая его. Он как бы создаёт для него индивидуальную методику, опираясь на сегодняшний уровень его достижений и на то, как он воспринимает указания педагога. С первого урока перед учителем музыки стоит общая задача комплексного воспитания ребенка и умения составлять психолого-педагогическую характеристику на ученика, с целью прогнозирования и планирования дальнейшего роста обучаемого.

**1.** **Педагогическая технология**

 Педагогическая технология – это конкретный способ организации педагогической деятельности с целью получения определенного результата.

Педагогические технологии дополнительного образования детей

необходимо ориентировать на решение сложных психолого-педагогических задач:

- научить ребёнка самостоятельно работать;

- научить общаться с детьми и взрослыми;

- научить прогнозировать и оценивать результаты своего труда;

- научить искать причины затруднений и преодолевать их.

Использование современных педагогических технологий - необходимое условие работы педагога–профессионала. Педагог в современной образовательной системе занимается воспитанием полноценной творческой личности, способной к самостоятельному труду, эмоционально отзывчивой на музыку.

**2. Воспитательный процесс**

Преподаватель должен исходить из интересов ребенка в организации учебно-воспитательного процесса – в этом состоит приоритетность прав и интересов учащихся. Дифференцированный подход к учащемуся следует применять как в обучении, так и в воспитании. Учебно-воспитательная работа должна содержать не только формирование исполнительских навыков, но и безусловна направлена на формирование личностных качеств у учащихся – на развитие таких личностных качеств как трудолюбие, усидчивость, целеустремленность, стрессоустойчивость, уверенность в собственных силах и возможностях. Воспитательный процесс должен быть направлен на развитие положительных черт характера учащегося, на формировании у него активной жизненной позиции и правильного понимания окружающей действительности.

Основная часть работы преподавателя должна быть направлена на развитие творческого начала учащегося. Она включает в себя внедрение новых форм занятий, вовлечение учащихся в концертно-просветительскую деятельность и конкурсное движение. Положительные результаты дает проводимая работа с родителями, внедрение внеучебных мероприятий и развитие творческого начала учащихся.

Воспитание исполнительских навыков неотделимо от воспитания характера ученика в целом. Ученик, небрежно разбирающий музыкальный текст, обычно проявляет небрежность в поведении, на которую педагог, при удобном случае, может и должен воздействовать.

Нарушение чувства ритма - всегда указывает на известную расхлябанность характера, а четкая ритмическая выдержка - тесно связана с выдержкой в поведении и речи. Бледная и вялая игра соответствует замкнутости и необщительности ребёнка. Не следует пренебрегать и внешними моментами воспитания: аккуратностью, дисциплиной, опрятностью, изяществом и благородством жестов и осанки, приветливостью в обращении. Исключительно большое значение имеет воспитание культуры речи, ибо не умеющий складно мыслить, не умеет складно говорить, а не умеющий складно мыслить и говорить - никогда не научится хорошо играть. Музыкант должен уметь рассказать, что он слышит или исполняет. Успешное воспитательное воздействие на ребёнка оказывают выдержка, искренность, требовательность и чуткость педагога. Не должно быть притворной ласковости или непрерывных окриков.

Считается, что строгость – самый чувствительный инструмент педагогики, но не найдя ключ к душе ученика, важно не превратится в музыкального цербера. Характерной чертой большинства музыкантов – педагогов является скупость на словесные одобрения. Между тем хорошо известно, что подчёркивание удач ученика имеет гораздо большее значение с точки зрения стимулирования его работы, чем повторное акцентирование недостатков. Вся учебно-воспитательная деятельность педагога - музыканта должна проходить под девизом: «Поощрять, а не разочаровывать. Лучше перехвалить, чем недохвалить». Как сказал Рахманинов: «Художнику необходимы три вещи: похвала, похвала и похвала...». Она необходима для возмещения затраты нервов и сил, которые нужны для того, чтобы исполнить настоящее произведение.

**3 . Портрет и авторитет педагога**

Каждый педагог имеет свой индивидуальный стиль работы. Этот стиль должен непрерывно совершенствоваться и обогащаться за счёт собственных

педагогических находок, общения с коллегами и изучения научно-методических трудов талантливых педагогов, в которых осмысливается весь комплекс соответствующих проблем. Всё это создаёт творческую личность учителя, его «индивидуальный педагогический почерк».

Сколько людей с удовольствием музицируют и наслаждаются музыкой благодаря таланту своего учителя музыки; и сколько людей лишены этого удовольствия потому, что преподаватель оказался недостаточно чутким, недостаточно квалифицированным и заинтересованным в профессии. Педагогический процесс строится не только на индивидуальных особенностях ученика. Занятия, даже с одарённым ребёнком, не будут успешными без таланта педагога, без его интуиции, мастерства и увлечённости своим делом. Хорошие музыкальные данные ребёнка не могут являться гарантией того, что ребёнок будет музыкантом. Чтобы это произошло, необходимо обучение и настойчивость, проявленные педагогом и учеником одновременно. Если ребёнок лишён таланта, то в нашем распоряжении есть его интеллект, который может помочь в обучении маленького музыканта. При этом учителю необходимо понимать, что его способности и интеллект зависят от генетических факторов и условий окружающей среды. Тем не менее, иногда можно услышать фразу: «Буду работать только со способными детьми, а на слабых – нечего тратить нервы и время». Такое безразличие недопустимо в педагогической работе. Каждый ученик имеет право на внимание педагога, его доброжелательность и уважительное отношение. Это важнейший принцип педагогической этики. Ученик, почувствовав равнодушие учителя, тоже будет равнодушно относиться к занятиям.

Педагог, не подходящий творчески к работе с более слабыми учениками, не только лишает их своего культурного воспитательного воздействия, но и себя лишает возможности приобрести интересные и необычные методы преподавания, которые могут оказаться весьма полезными в работе с другими обучающимися. Вступая на стезю преподавательской деятельности, педагог лишает себя права давать волю своим нервам. Он обязан быть терпеливым по отношению к любым ошибкам и непонятливости тех, кто пришёл к нему за помощью, пришёл учиться. Он должен спокойно и благожелательно помочь им в трудном деле овладения исполнительским мастерством. Общение tet-a-tet (фр.), что буквально означает «голова к голове», предполагает создание духовного пространства, которое педагог образует вокруг себя и ученика, а внутри, это пространство должно быть заполнено музыкой и творчеством.

 Общение с учеником - есть ещё одно условие для успешной работы преподавателя – это его авторитет, который создаётся в процессе общения с учеником. Дети необычайно остро воспринимают всё, что связано с личностью педагога. Авторитет педагога опирается на его культуру, знания, человеческие качества и поступки. Таким образом, любое общение с педагогом является для ученика воспитывающим. С первых уроков ученик склонен сразу с уважением относиться к преподавателю. Нам надо лишь закрепить это своей работой и уважительным отношением к ребёнку. Когда у педагога есть авторитет, то между учеником и учителем складываются простые, доверительные отношения, способствующие человеческому и творческому контакту. Простота и лёгкость общения не должны быть восприняты учеником как повод к приятельским отношениям. Внутренняя дистанция между ними должна сохраняться. Преподаватель на протяжении всей своей жизни имеет дело с предельно сложным и изменчивым материалом – детской психикой, которая зависит от характера и возраста ребёнка. Ученикам младшего возраста достаточно двух, трех замечаний педагога, и они стараются исправиться. А подросткам, у которых уже сложились собственные взгляды, надо доказать и доказать убедительно, почему надо играть так, а не иначе. Педагогический контакт можно считать сложившимся тогда, когда ученик отчётливо воспринимает указания педагога и выполняет их.

Разность в общении с ребёнком и подростком должна иметь следующие положения: 1. Речь, обращённая к ребёнку, должна состоять из коротких простых фраз, темп речи сравнительно медленный. 2. Ребёнку можно несколько раз повторить объяснения, а подростка приучать запоминать указания с первого раза. 3. Интенсивность проведения урока должна повышаться от младших классов к старшим. В младших классах приходится учитывать медленность восприятия ребёнка и отсутствие привычки к длительной непрерывной работе. В старших классах, наоборот, - урок должен быть достаточно интенсивным, но на любом этапе обучения внимание ученика не должно оставаться незагруженным. 4. Домашние задания детям младшего возраста должны быть точно сформулированы.

**4. Развитие мотивации**

У современных детей, перезагруженных в общеобразовательной школе, гимназии или лицее, очень трудно удержать интерес к обучению в детской музыкальной школе. Лишь постоянная работа преподавателя по выработке и повышению мотивации к обучению у учащихся в музыкальной школе способна решить эту проблему. Мотивация – это динамический процесс физиологического и психологического плана, управляющий поведением человека, определяющий его направленность, организованность, активность и устойчивость, способность человека деятельно удовлетворять свои потребности.

Все мотивы обучения можно подразделить на две группы.

Первая группа связана с содержанием самой учебной деятельности и процессом ее выполнения. К ней относятся познавательные интересы детей, потребность в интеллектуальной активности, в овладении новыми навыками и умениями.

Вторая группа связана с потребностью ребенка в общении с другими людьми, их оценкой и одобрением.

Обе группы мотивов необходимы для успешного обучения ребенка в детской музыкальной школе. Побудительная сила мотивов различается в зависимости от возраста и индивидуальных особенностей каждого ребенка.

Задача преподавателя детской музыкальной школы состоит в том, чтобы суметь заинтересовать ребенка процессом овладения инструментом, и тогда необходимый для этого труд постепенно станет потребностью.

Повышению интереса к занятиям способствует концертная деятельность, ансамблевая практика и использование возможности современных технологий: аудио и видео техники, компьютерных программ, интернета.

 Ни одна сфера не даёт такой возможности в утверждении собственной индивидуальности, как искусство: ведь нельзя в математике или химии по своему трактовать законы и формулы. А в музыкальной школе можно играть понравившееся произведение с разной степенью успешности и со своим личным отношением к исполняемому. В музыкальной школе существует такая форма мотивации, как система академических концертов, зачётов, экзаменов. Её, безусловно, следует отнести к принудительной форме. Никто не рад сдавать очередной экзамен. Но такую систему следует признать необходимой. Существуют и другие, более «мягкие» формы мотивации, побуждающие к регулярным занятиям и изучению новых музыкальных произведений. К ним относятся выступления на родительских собраниях, участие в ансамблевой игре, слушание музыки, посещение концертов. Особое место в мотивации к искусству занимает эйфорическая мотивация, то есть мотивация получения удовольствия от занятий музыкой и публичных выступлений. Для этого нужно умело подбирать концертный репертуар, чтобы выход на сцену был праздником, а не повинностью. При этом пьесы не должны быть обязательно сложными. Если у ребёнка от выступления остались приятные ощущения, он может выйти со сцены удивлённым, открыв самого себя, способного на большее, чем он предполагал. Именно это радостное состояние необходимо направить на творческий рост дальнейших достижений. Что чаще всего происходит «до» и «после» выступления ученика? «До» - это максимальное напряжение всех сил. «После» - ученик в лучшем случае оставлен, наконец, в покое; в худшем – на него обрушивается шквал критики. В этот момент целесообразно фиксировать внимание ребёнка только на удачах, которые можно повторить и улучшить. Тогда эйфорическая мотивация закрепит только момент удачи. А про «неудачу», можно поговорить и позже. Это всё, конечно, не осознаётся самим учеником. Но педагог на то и педагог, чтобы вести ребёнка к такому состоянию, тем самым поддерживать мотивацию.

 В музыкальной школе дети обучаются по разным мотивациям. Например: достижение определённых успехов в учёбе, подражание друзьям или кумирам из мира музыки и, конечно, благодаря повышенному интересу их родителей. Итак, основные методы развития мотивации: 1 – работа на возбуждение эйфорической мотивации; 2 – предоставление возможностей для спонтанных выступлений учащихся; 3 – «горящие» глаза педагога и его запредельная, с точки зрения ученика, компетентность (что очень непросто в случае с подростками); 4 – «родители-соучастники»: дома слушают музыку, читают и проявляют интерес к культуре; 5 – развитие азарта творчества и стремления к лучшим выступлениям; 6 – преподносить ребёнку самого себя и информацию – в «яркой, блестящей, эмоциональной упаковке».

**5. Здоровьесберегающие технологии**

Сегодня качественный процесс обучения невозможен без внедрения в работу здоровьесберегающих технологий. Целью таких технологий является сохранение здоровья учащихся, формирование положительной мотивации к здоровому образу жизни, противостояние стрессам. Здоровьесберегающие занятия позволяют обеспечить оптимальный темп работы на уроках, полное усвоение материала, психологический комфорт. Здесь необходимо учитывать следующие моменты:

- соблюдение строгой дозировки учебной нагрузки;

- построение занятий с учетом индивидуальных особенностей учащихся;

- соблюдение гигиенических требований к аудитории;

- организация активно–двигательных занятий на уроках.

Необходимо еще до начала занятий обеспечить проверку состояния учебной аудитории, технического оснащения, проветрить помещение.

Также немаловажным является сохранение собственного здоровья. Важно не допускать переутомления на уроках, грамотно организовать рабочее место, помнить, что доброжелательность и улыбка – одни из главных составляющих урока, обеспечивающие психическое и социальное здоровье обучающегося.

 **Заключение**

Работа педагога – это вечное испытание на мудрость и терпение, профессиональное мастерство и незаурядность. Он должен быть всегда в «творческом состоянии», иметь широкий круг знаний, умений, навыков, обладать педагогическим талантом и постоянно заниматься повышением профессионального и исполнительского уровня. От педагога по специальности зависит насколько увлечётся учащийся музыкой. Если преподаватель сумеет сделать процесс работы живым, интересным для них обоих, если он будет сам увлечен музыкой, тогда даже средний по данным ученик воспримет увлечённость преподавателя и перенесёт её на своё отношение к музыкальным занятиям. Результаты обязательно скажутся. На протяжении всех лет обучения ребенка в детской музыкальной школе преподаватель обязан уважать его как личность, опираясь на его положительные качества. Организовывая образовательный процесс педагог должен учитывать индивидуальные возрастные, психологические и физиологические особенности учащихся. Образовательный процесс должен проходить одновременно с воспитательным, который стимулировал бы мотивацию у учащихся к занятиям музыкой, так как главная задача преподавателя детской музыкальной школы – это воспитать достойного гражданина, который преданно любит музыку, даже если в будущем не свяжет свою жизнь с профессией музыканта.

**Список литературы**

Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка,1974.

Бодалев А.А. Психология общения./М.: Издательство Институт практической психологии, Воронеж: НПО МОДЭК,1996

Булычева Л.С. Индивидуальный подход к учащимся как условие предупреждения их неуспеваемости. М.: Просвещение. 2004.

Ильченко Е.И. Индивидуальный подход к учащимся при организации домашней работы. М.: Просвещение. 2004.

Макаров С. П. Технология индивидуального обучения. Педагогический вестник. 1994, №1.

Нейгауз, Г. « Об искусстве фортепианной игры. / Г.Нейгауз – Москва, 1958.

 Петрушин В.И. Музыкальная психология. Учебное пособие для студентов средних и высших заведений. М., 1993.

Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / под ред. Г. М. Цыпина. М.: Издательский Центр «Академия» 2003.

Министерство культуры Тульской области

Государственное учреждение культуры Тульской области

**«Объединение центров развития культуры»**

 Учебно – методический центр по образованию и повышению квалификации

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

**«Детская школа искусств» г. Новомосковск**

Методическое сообщение

**«Некоторые аспекты творческой работы баяниста-концертмейстера класса хореографии**

**детской школы искусств»**

Автор:

Тарасов Александр Иванович

концертмейстер класса

народно-сценического танца

МБУДО «Детская школа искусств»

г. Новомосковск

29 апреля 2020 г.

г. Новомосковск

**Введение**

 В Детской школе искусств г. Новомосковска я работаю преподавателем по классу баяна, концертмейстером класса хореографии, являюсь руководителем творческого коллектива. Моя трудовая деятельность началась более 24 лет назад, и почти всё это время я являюсь концертмейстером в классе народно-сценического танца.

Работа концертмейстера хореографического класса – специфическая форма деятельности, при безусловном лидерстве в классе педагога–хореографа, концертмейстер играет на уроке весьма существенную роль, поэтому он должен обладать разнообразными навыками и умениями, широким музыкальным и общекультурным кругозором.

В данном сообщении мною сделаны попытки обобщения некоторых аспектов творческой деятельности концертмейстера класса хореографии детской школы искусств, определения основных профессиональных качеств, необходимых для практической деятельности концертмейстера-баяниста на основе многолетнего опыта работы в классе хореографии ДШИ г. Новомосковска. Например, описан личный опыт накопления и применения разнообразного музыкально иллюстрированного материала (прежде всего авторов Тульской области), рассмотрены различные виды творческих взаимоотношений, открывающих новые направления профессионального становления концертмейстера-баяниста. Предприняты также поиски решений педагогической проблемы адаптации музыканта-исполнителя со стандартной академической подготовкой к концертмейстерской работе в условиях учреждения дополнительного образования в классе хореографии.

**Репертуар как важный фактор работы концертмейстера**

**класса хореографии, принципы подбора нотного материала**

Большую часть творческой работы концертмейстера класса хореографии, составляет музыкальное сопровождение уроков. Здесь востребованы как стандартные исполнительские качества концертмейстера (беглое чтение с листа, свободное владение техникой транспозиции, хорошее знание гармонии и пр.), так и специфические навыки, связанные с пониманием характера исполнения того или иного движения.

Подготовка к уроку, репетиции не должна ограничиваться работой над музыкальным текстом, какой бы тщательной она ни была. Для полноценной работы в классе концертмейстер должен позаботиться о наличии разнообразного музыкально-иллюстрированного материала. Первоначально опираясь на специализированные издания, каждый аккомпаниатор со временем неизбежно накапливает свой музыкальный багаж. Причем, даже при наличии очень удачного рабочего материала, важно периодически его обновлять.

Начиная концертмейстерскую практику в середине 90-х, невозможно было купить сборники нотных изданий, в библиотеках музыкальных школ я просматривал большой объем нотной литературы и переписывал в тетрадь то, что мне подходило для работы - а подходило мало чего, в связи со специфичностью данной профессии и общим дефицитом всего на свете, в том числе и нот. Приходилось «снимать» музыкальный материал с фонограмм, то есть играть на слух. С течением времени и появлением Интернета стало доступно много нотных сборников, пособий. Позднее в моём распоряжении оказалось два замечательных сборника известного баяниста-концертмейстера Василькова Александра Владимировича, которого называли: «Легенда Тульской школы аккомпаниаторов». Но, и сейчас, по-прежнему приходится тратить много времени на поиск нужных произведений, ведь подходящий нотный материал – это одна из важнейших составляющих успешной деятельности баяниста - аккомпаниатора…

Музыкальное оформление уроков народно-сценического танца должно быть весьма разнообразно как по мелодике, так и ритму. По моему мнению, концертмейстер должен изучить основную хореографическую терминологию, чтобы знать - о каком движении идет речь. Как правило, музыкальные термины - итальянского происхождения, а хореографическая терминология – французского, поэтому концертмейстер должен понимать педагога-хореографа для правильного подбора музыкального сопровождения к тому или иному упражнению: например, Plie, Demi  plie, Grands  plie (фр.) - это упражнение, основанное на приседаниях разной амплитуды (полуприседание или полное, глубокое приседание), значит, музыкальное сопровождение плавного, мягкого характера в медленном темпе (размер 4/4, 3/4). Здесь может быть использован музыкальный материал русской народной песни «Ходила младёшенька».

Или Battementstendus (Battements  tendus  jetes) – выдвижение ноги на носок (или резкий маленький бросок) - исполняется русская народная песня «Ах, вы, сени мои сени». В этих упражнениях происходит резкое  выдвижение ноги вперед, в сторону, назад, и ее возвращение в позицию, поэтому музыкальное оформление должно быть очень четким. Музыкальный размер для обоих упражнений – 2/4, 4/4. 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, движение «Флик-фляк», например, в классическом танце отсутствует вообще.

Следует обратить внимание на исполнение воспитанниками «preparations» – подготовки к упражнению. Чтобы дети не делали его «промахивая», как нередко случается, концертмейстер должен исполнить вступление в темпе и ритме всего дальнейшего упражнения. Вступление можно взять из окончания музыкального произведения (2 или 4 такта с конца, в зависимости от размера) или сочинить самому. То же самое касается и окончания – завершения упражнения. Обычно берется два последних аккорда произведения, или «домината» и «тоника» относительно тональности произведения. На своем опыте я убедился, что не каждая музыкальная композиция, соответствующая танцевальному движению по метроритму, в равной степени адекватно воспринимается воспитанниками, с педагогической точки зрения необходимо, чтобы она нравилась ребятам, была бы настроена «в унисон» с их вкусами.

Так же, баянисту-концертмейстеру необходимо примерно знать, как исполняется то или иное упражнение, научиться соотносить движения учащихся с музыкальным материалом. Это нужно и для того, чтобы провести полноценное занятие в отсутствие преподавателя, так как на концертмейстера возложены также и педагогические функции. Но эти знания, конечно, приходят с опытом работы…

**Взаимодействие концертмейстера с преподавателем-хореографом**

 Работа концертмейстера в классе народного танца требует терпения, такта, аккуратности в процессе построения межличностных отношений.

Концертмейстер является лучшим советчиком и помощником преподавателя-хореографа. Он может подсказать, как выбрать инструктивный материал для целей и задач каждого отдельного урока, как научить детей воспринимать музыку всем сердцем и душой.

Баянист-концертмейстер вместе с хореографом проходит путь от самого первого занятия до репетиций, когда на смену игре на инструменте приходит фонограмма. - но это не значит, что моя работа, как концертмейстера здесь заканчивается. Как это отражается в моей личной практике? Очень много фонограмм, использующихся для постановки танцев, подготавливалось, изменялось лично мной. Программа Sound Forge, является отличным инструментом для работы с фонограммой.

У преподавателя, помимо своей непосредственной работы, еще есть огромная дополнительная нагрузка, связанная с ведением документации, шитьем костюмов, организацией концертов (наши дети много и успешно выступают на концертных площадках города и области). Взаимовыручка, взаимопомощь - вот те принципы, на которых должны выстраиваться взаимоотношения преподавателя и концертмейстера.

**Заключение**

Профессия концертмейстера представляет собой самостоятельный вид искусства аккомпанемента. Концертмейстер – это более широкое понятие, нежели рядовой аккомпаниатор. Если обязанности аккомпаниатора не выходят за рамки музыкального озвучивания занятия с помощью инструмента, то задачи концертмейстера включают в себя участие в решении образовательных и воспитательных вопросов, содействие развитию эмоционально-творческого потенциала воспитанников и формирование их эстетического вкуса.

Творческая деятельность концертмейстера особенно ярко проявляется в исполнительстве: важно, чтобы баянист-концертмейстер постоянно совершенствовал своё исполнительское мастерство, больше импровизировал и читал с листа, вырабатывал навыки подбора по слуху и транспонирования - всё это позволит ему намного быстрее обновлять и осваивать свой репертуар.

Концертмейстерская деятельность в хореографии, как правило, рассматривается с практической точки зрения. Я думаю, что обобщение моего опыта поможет молодым музыкантам лучше понять специфику данного направления исполнительского мастерства в области хореографии, круг проблем и пути их решения. Возможно, данный материал пригодится концертмейстерам в их повседневной работе по формированию культурно-образовательной среды детской школы искусств.

**Список используемой литературы**

1. Л.Д.Блок Классический танец и современность – М, 1987
2. Т.Ткаченко. Народные танцы. -  М., 1975.
3. Заикин Н., Заикина Н. Областные особенности русского народного танца. – Орел, 1999.
4. Климов А. Основы русского танца. – М., 1994.
5. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка. - М., 2002.
6. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине зала. - М., 2004.

Основные используемые Интернет-ресурсы:

<https://nsportal.ru>

<https://infourok.ru>

Министерство культуры Тульской области

Государственное учреждение культуры Тульской области

**«Объединение центров развития культуры»**

Учебно – методический центр по образованию и повышению квалификации

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

**«Детская школа искусств» г. Новомосковск**

Методическое сообщение

**«Особенности творческой работы преподавателя-баяниста**

**как руководителя творческого коллектива в ДШИ»**

Автор:

Тарасов Александр Иванович,

руководитель детского оркестра

русских народных инструментов

МБУДО «Детская школа искусств»

г. Новомосковск

29 апреля 2020 г.

г. Новомосковск

**Содержание**

1. Введение
2. Преподаватель-баянист как руководитель детского оркестра народных инструментов
3. Выбор репертуара
4. Подготовка дирижера к репетиции. Работа над партитурой
5. Репетиционные занятия
6. Концертное выступление
7. Заключение
8. Список используемой литературы

**Введение**

Необходимость данного методического сообщения продиктована поиском возможностей поделиться с коллегами положительным опытом работы руководителя детского оркестра русских народных инструментов, более полного изучения содержания и специфики профессиональной деятельности дирижера-баяниста, внимание нацелено на все этапы коллективной работы над музыкальным произведением, начиная с подбора репертуара, заканчивая концертным выступлением. Педагогический опыт рассматривается как совокупность практических знаний, умений, навыков, приобретаемых преподавателем в ходе повседневной работы, что является залогом успешной творческой деятельности детского оркестра.

В методическом сообщении затронуты различные аспекты профессии дирижера как лидера, определяющего стратегию и тактику работы музыкально-инструментального коллектива в ДШИ, формы создания атмосферы сотворчества, диалога, партнерского взаимодействия как с учащимися, так и с преподавателями специального инструмента.

**Дирижер-баянист, как руководитель детского оркестра русских**

**народных инструментов**

Работа руководителя детского оркестра очень интересна, глубока и многогранна, преподавателю оркестрового класса необходимо уметь сочетать различные стороны деятельности: педагогическую, творческую, воспитательную, психологическую, он предстает и как дирижер, и как преподаватель по классу различных музыкальных инструментов (начиная с группы ударных, заканчивая клавишными гуслями).

Очевидно, что дирижёр детского оркестра русских народных инструментов должен обладать не только теоретическими знаниями и практическими навыками исполнителя, но и быть хорошим воспитателем, уметь найти правильный подход к каждому учащемуся, учитывая его индивидуальные особенности, решать те или иные вопросы в самых различных ситуациях, поддерживая тесный контакт с преподавателями по специальности каждого юного музыканта, что является залогом успешной творческой работы детского оркестра. Коллеги (домристы, балалаечники) помогают руководителю-баянисту решить некоторые исполнительские проблемы детей-оркестрантов с аппликатурой, штрихами и другими техническими трудностями исполняемых произведений (например, в произведении «Фантазия» Д. Туликова, в 9 цифре потребовалось проставить аппликатуру, что и сделали преподаватели по классу домры).

**Выбор репертуара**

Работа дирижёра-баяниста детского оркестра начинается дома, до прихода к обучающимся. Чем лучше и тщательнее подготовится руководитель к занятиям с оркестром, тем большей будет творческая отдача на репетиции. Подготовительная стадия работы начинается с подбора репертуара.

Репертуар является важным средством художественно-эстетического воспитания участников оркестра, поэтому грамотно подобранные произведения являются основой творческого роста и перспективой развития всего коллектива, но при всём богатстве музыкальной литературы, выбор репертуара для школьного народного оркестра представляет значительные трудности. Дирижёру также необходимо уметь адаптировать нотный материал с учетом особенностей своего оркестра (переинструментовка, новая аранжировка, музыкально-исполнительская обработка и т.д.). Произведения, составляющие репертуар детского оркестра, должны отличаться разнообразием жанров, форм и тематики, что расширяет общий культурный кругозор юных музыкантов, а также влияет на творческий рост, как отдельного участника, так и всего коллектива. Дирижёр-баянист должен знать исполнительские возможности каждого ребёнка (в том числе детей, проходящих обучение на других отделениях), и, исходя из этого, подбирать произведения по уровню сложности исполнения.

Любой руководитель коллектива должен смотреть "вперёд", предвосхищая грядущие события: конкурсы, концерты к юбилейным датам. Например, в нашей школе ежегодно весной проходит конкурс "Весенний благовест", где исполняются два произведения отечественных композиторов, весной 2020 года грядёт 75 годовщина Победы в Великой Отечественной Войне, и обязательно будет концерт, посвящённый Дню Победы - следовательно, я как руководитель заранее должен выбрать репертуар, соответствующий тематике данных мероприятий. В начале учебного года все преподаватели, а, затем и учащиеся народного отдела были ознакомлены с планом работы на данный период обучения.

**Подготовка дирижера к репетиции. Работа над партитурой**

Следующий этап – работа над партитурой, которую дирижер должен досконально знать. На мой взгляд, какой-либо единой для всех методики работы над партитурой не существует. Это сугубо индивидуальный исполнительский метод, с годами, видоизменяющийся и который зависит от степени знания дирижером изучаемого произведения, особенностей его инструментовки, инструментального состава творческого коллектива, а также от личного опыта руководителя.

Условно работу над партитурой можно разделить на несколько основных этапов:

- первый этап работы – ознакомление, он может иметь разные формы, от прослушивания музыкального произведения в записи, до его исполнения на музыкальном инструменте (дирижёр-баянист может исполнить выбранное произведение на своём родном инструменте, а не на фортепиано).

На этом этапе необходимо уделить серьезное внимание анализу инструментовки произведения, поскольку в ней - залог хорошего звучание произведения в оркестре. В некоторых случаях нужно сделать так называемую переинструментовку, или обработку произведения с учетом инструментального состава своего оркестра. В своей работе, я, как правило, создаю несколько вариантов одной партии (например, Домра малая I) и обязательно консультируюсь с преподавателем по специальности учащегося, по силам оркестранту сыграть данный нотный текст, или нет. Вместе с преподавателем-домристом, можно внести необходимые коррективы в нотный текст. Так что партии получаются "именные", то есть, адаптированы под конкретного учащегося. Реальную помощь руководителю оркестра могут оказать профессиональные нотные редакторы для набора нотного текста. Я, например, использую программу Sibelius, которая намного облегчает процесс набора нотного материала.

**-** второй этап работы над партитурой тесно связан с первым. На этом этапе, изучая партитуру, необходимо заранее продумать ход оркестровой репетиции, определить конкретные задачи, которые должны быть поставлены перед оркестром, например: разбор музыкального текста, качественное звучание тембрового, ритмического ансамбля, работа над фразировкой. Дирижер должен заранее предвидеть ряд трудностей, например: исполнение в высоком или низком регистре, приемы игры, технически сложные места, на правильное исполнение которых сразу рассчитывать не приходится, а также ансамблевые трудности, такие как совместное ускорение или замедление, начало и прекращение звучания, звуковой баланс. Здесь можно опять поработать в тандеме с преподавателем-домристом или балалаечником. Например: поставить удобную аппликатуру в том или ином пассаже, уточнить штрихи, что особенно важно для хорошего звучания оркестра.

На основе проделанного всестороннего анализа партитуры следует установить темп, агогику, динамику, фразировку, штрихи, отобрав для этого необходимые дирижерские выразительные средства и приемы, создающие необходимый образ и настроение.

- третий этап работы (заключительный) – это работа над мануальным освоением произведения. Необходимо правильно выбрать схему тактирования, отметить места, где применяются простое тактирование или особые приемы дирижирования – дробление, фермата, ускорение и другие. Жест должен быть выразительным и точно отражать характер, темп и динамику звучания. Для детского коллектива необходима особая четкость и ясность жестов. Поэтому не следует увлекаться эмоциональной стороной дирижирования в ущерб доступности и убедительности жестов. При работе над дирижерской техникой целесообразно не только знать звучание всего произведения и отдельных партий, но и уметь сыграть отдельные партии – это может пригодиться на репетиции. Правильно сыгранная фраза, даже когда преподаватель-баянист исполняет партию домры, может иногда заменить долгое устное объяснение руководителя.

**Репетиционные занятия**

Решающее значение для успешной деятельности детского народного оркестра приобретают занятия по группам (начинать сразу с общих оркестровых репетиций, особенно в начале учебного года, не рекомендуется) Занятия по группам являются промежуточным звеном, и, хотя они занимают дополнительное время, облегчают проведение общих репетиций, помогают быстрому освоению произведений.

Заблаговременное составление продуманного плана урока поможет дирижеру более рационально распорядиться временем и достичь наилучших результатов. Однако проводить все занятия по единому шаблону нельзя, поскольку структура каждой репетиции может меняться в зависимости от условий, обстоятельств и задач работы. Характер репетиционной работы диктуется конкретными обстоятельствами, с которыми дирижер сталкивается по ходу ее проведения и которые нельзя предугадать. Поэтому успешность репетиции зависит не только от наличия определенных навыков и знания партитуры, но и от умения быстро ориентироваться в обстановке, оценивать встретившиеся трудности и находить пути к их преодолению.

На репетициях коллектива (групповых или сводных), по моему мнению, нужно периодически менять формы и ритм занятий, стараясь не допускать ослабления внимания всех оркестрантов. Всегда необходимо вносить разнообразие в репетиционный процесс (например, сегодня мы начинаем урок с работы над произведением «Фантазия» Д. Туликова, 8 и 9 цифры – работа над динамическими оттенками; а завтра репетиция начнётся с повтора пьеса «Сани» А. Бызова, где необходимо прибавить темп). При этом, необходимо помнить: добиваясь какого - либо результата от одной группы исполнителей, нужно не забывать и про остальную часть оркестра. Иначе ребята начинают скучать, разговаривать между собой, а главное - теряется необходимый тонус работы, нарушается творческий пульс занятий.

Когда следует переходить от групповых репетиций к общим оркестровым? Однозначного ответа здесь не быть может, но как только участники коллектива уверенно освоили текст партий, возникает необходимость проведения сводной репетиции, а следующее занятие может быть посвящено совершенно другой работе (исполнение по голосам и группам, в определенном сочетании голосов, в замедленном темпе, по пультам и т. п.).

Если есть необходимость последующего анализа репетиционного материала, то я делаю видеозапись необходимого урока. Очень полезно послушать свой коллектив со стороны, в спокойной обстановке и сделать соответствующие выводы…

**Концертное выступление**

Самым наглядным показателем, итогом репетиционной работы является концертное выступление оркестра, это очень ответственный момент в жизни каждого коллектива. Успех выступления зависит от многих причин, здесь важен и достигнутый исполнительский уровень, и настрой коллектива, степень подготовки к данному концерту, и акустика зала, состав аудитории, ее реакция на исполнение и другое. Во время исполнения все внимание юных музыкантов должно быть сосредоточено на дирижере. Надо объяснить обучающимся, что собранность помогает лучше исполнить намеченный замысел, поэтому глаза их не должны «блуждать» по залу, отыскивая знакомые лица. Все внимание следует сосредоточить на исполнении.

Каждое выступление оркестра полезно обсудить всем коллективом на ближайшем занятии, и в этот момент на помощь руководителю приходит техника, практически любой концерт я записываю на видеокамеру, а дальнейший просмотр и обсуждение выступления коллектива следует организовать таким образом, чтобы дети могли сами проанализировать и критически оценить уровень исполнения произведений. Дирижер, со своей стороны, обязательно должен отметить как положительные, так и отрицательные стороны выступления, а также дать необходимые рекомендации оркестрантам на будущее.

Все это необходимо для развития инициативы юных исполнителей и их творческого и ответственного отношения к концертным выступлениям.

**Заключение**

Подводя итог, можно сделать вывод: занятия с детским коллективом – весьма сложный, многогранный и интересный творческий процесс. Многоплановость моей работы как руководителя детского оркестра русских народных инструментов требует оптимального, органичного сочетания творческих, организационных, психологических и педагогических знаний и навыков:

* усиление взаимодействия руководителя коллектива и преподавателей специальных классов;
* использование репертуара как важное средство художественно-эстетического воспитания учащихся
* владение навыками работы с оркестровой партитурой (в том числе с использованием нотных редакторов);
* умение гибко реагировать на сложившуюся ситуацию во время репетиционных занятий;
* поощрение проявления творческой инициативы, желания совершенствовать свое исполнительское мастерство во время концертных выступлений.

 Недооценка любого из этих качеств, отрицательно сказывается на работе коллектива в целом.

Методика  работы с детским оркестром, как и любая другая методика обучения, динамично развивается, и постоянно обогащается практикой. Поэтому в процессе своей творческой деятельности я стараюсь систематически совершенствовать формы работы с коллективом, искать новые методы, приемы, которые обеспечивали бы максимальную эффективность затраченных усилий.

Опираясь на свой опыт работы с оркестровым коллективом, могу сказать, что взаимосвязь между получением знаний, умений и навыков и их реализаций в практической работе является одним из важнейших путей развития оркестровых классов музыкальных школ.

Данная работа основана на собственном опыте практической репетиционной и концертной деятельности с детским оркестром русских народных инструментов в ДШИ г. Новомосковска, мною используется также богатый опыт отечественных педагогов и дирижёров, их методические и педагогические издания.

**Список используемой литературы**

1. Гинзбург Л. М. О работе над музыкальным произведением. М.: Музыка, 1981.
2. Гирш А. В. Групповые репетиции как важная форма работы с оркестром р.н.и.
3. Интернет ресурс: [https://www.webkursovik.ru](https://www.webkursovik.ru/)
4. Глейхман Р. Д. Организация работы начинающего самодеятельного оркестра народных инструментов. М.: МГИК, 1976.
5. Интернет ресурс: [https://www.dissercat.com](https://www.dissercat.com/)

Максимов Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. М.: Просвещение, 1983.

**Музыкант-баянист: преподаватель, концертмейстер, дирижёр**

(тезисы выступления на областном методическом семинаре)

**Полунин С.И.** - преподаватель, концертмейстер

 высшей категории, руководитель творческого коллектива

НМК им. М.И.Глинки

**Баянист-преподаватель**. Преподаватель ДШИ в классе баяна, аккордеона работает с учащимися в соответствии с дополнительными образовательными программами и учебными планами, но, благодаря форме индивидуальных занятий и исходя из одарённости учащегося, опытный педагог имеет возможность развития музыкальных способностей и творческого потенциала каждого ученика. Наша ежедневная работа с детьми направлена на развитие и совершенствование музыкальных способностей, воспитание хорошего музыкального вкуса, выработку навыков профессионального подхода к исполнению, воспитание умения слушать и слышать **«Музыку»,** играть как можно больше разной хорошей музыки.  И здесь особая задача педагога состоит в подборе музыкального репертуара для каждого конкретного ученика.

Ответственной ступенью в воспитании юного исполнителя является подготовка ребёнка к концертным и конкурсным выступлениям: это не просто участие, а выход на творческое соревнование, показ выразительного, совершенного исполнения, что требует от педагога постановки высокой, амбициозной цели, а от учащегося большой самоотдачи. Это подразумевает использование эффективных методик, связанных с моделированием, учётом психофизических факторов, характера и личности учащегося. Важно не массовое увлечение конкурсами «для галочки», а именно индивидуальная работа, направленная на исполнительское развитие конкретного обучающегося.

**Баянист-концертмейстер**. Работа концертмейстера образовательного учреждения имеет свои особенности: если это работа в хореографическом классе, то она требует от концертмейстера наличия определённого уровня знаний в области классического балета, французской терминологии, а также народного танца (здесь вообще открывается целый спектр национальных нюансов). К сожалению, часто молодые (да и не очень молодые!) концертмейстеры несколько упрощают подход к такого рода исполнительской деятельности или просто идут на поводу у не очень музыкально образованного хореографа, зачастую имеющего недостаточное понимание формы и драматургии своей композиции. И здесь свою роль должен сыграть грамотный концертмейстер, помочь хореографу, подсказать, поправить (разумеется не при детях!).

Работы концертмейстера с певцами также имеет свою специфику: у баяниста должно быть особое отношение к динамике, темпу, тексту, дыханию исполнителя. Здесь ценится умение читать с листа, импровизировать, транспонировать, играть сидя и стоя. Концертмейстеру-баянисту хорошо бы освоить гармонику, хотя здесь могут возникнуть трудности с разным строем гармоник.

**Руководитель творческого коллектива.** Если преподаватель является руководителем творческого коллектива, то он должен обладать массой необходимых профессиональных знаний и качеств: иметь отличный слух, грамотно разбираться в гармонии, знать и практически применять законы инструментовки и аранжировки, знать строй, приёмы игры и способы звукоизвлечения на инструментах, используемых в оркестре, а также их выразительные и технические возможности, знать исполнительские возможности участников оркестра. Руководитель коллектива должен постоянно работать над новым репертуаром, уметь в короткий срок добиваться максимального результата (ведь кратчайшее расстояние между двумя точками — прямая!).

Задачи руководителя коллектива усложняются, если творческий коллектив вокально-инструментальный или песенно-танцевальный - количество задач перед руководителем увеличивается, они усложняются, безусловно, к нему вырастает уровень требований как к музыканту, руководителю, человеку, но это уже отдельная тема исследования.

Очевидно, что преподаватель ДШИ, который трудится также и в качестве концертмейстера, руководителя творческого коллектива — это многогранная личность, на такой труд способен не каждый. Поэтому желаю нашим преподавателям здоровья, энтузиазма, неустанного труда, веры в свои силы и творческих побед!