Министерство культуры Республики Башкортостан

ГБПОУ РБ Учалинский колледж искусств и культуры

имени Салавата Низаметдинова

**Лекции**

по дисциплине

**Методика обучения игре на инструменте**

**Перечень основной учебной литературы.**

1. Агафошин, П. Школа игры на шестиструнной гитаре / П. Агафошин. – Москва, 1983.
2. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне.// Баян и баянисты., Вып.1/ Сборник метод. материалов., Сост. и общ. редакция Ю. Акимова. – М.,1970
3. Акимов Ю., Кузовлев В. О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста.// Баян и баянисты. Вып.4. – М.,1978
4. АлекссевА. Методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для муз. вузов и училищ. – М.,1971
5. Арнаутов Ю. Опыт визуализиции артикуляционных приемов на баяне.// АККО-курьер. Вып.6./ Научно-методический сборник. – Воронеж,1993
6. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне: Учеб. пособие для консерваторий и муз. училищ. – М.,1960
7. Александров А. Школа игры на трёхструнной домре. – М., 1972.
8. Александров А. Способы звукоизвлечения звука, приёмы игры и штрихи на домре. – М., 1978.
9. Андрюшенков, Г. Начальное обучение игре на балалайке / Г. Андрюшенков. – Ленинград, 1998.
10. Антонов, Е. Страх сцены у юных музыкантов и некоторые пути его преодоления / Е. Антонов, Л. Криштоп. – Ленинград, 1997.
11. Андрюшенков Г. Начальное обучение игры на балалайке. – Л., 1983.
12. Андрюшенков Г. Методика начального обучения игры на балалайке. – СПб., 1995.
13. Бажилин Р. Гаммы, арпеджио и аккорды для готово-выборного аккордеона. – М., 2002
14. Бардин Ю. Обучение игре на баяне по пятипальцевой аппликатуре: Начальный курс.-.М.,1978
15. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство.(Справочник). – М.,2003
16. Блинов, Е. Г. Методические рекомендации к курсу обучения игре на балалайке / Е. Блинов. – Екатеринбург, 2006.
17. Варавина Л. Этапы работы над произведением // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. – Ростов-на-Дону, 1998.
18. Баян и баянисты: Сб. метод. материалов. Вып. 1./ Сост. и общ. ред. Ю. Акимова. – М.,1970
19. Баян и баянисты. Вып. 2. – М.,1974. Из содерж.: Сурков А. Техника левой руки баяниста на начальном этапе обучения; Акимов Ю. Фразировка баяниста;
20. Баян и баянисты. Вып. 3. – М.,1977. Из содерж.: Зиновьев В. Инструментовка фортепианных произведения для оркестра баянистов; Акимов Ю. Исполнение как форма существования музыкального произведения .
21. Баян и баянисты. Вып. 4. – М., 1978. Из содерж.: Акимов Ю. Актуальность дальнейшего совершенствования теоретической мысли баянистов;
22. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями : учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. – М., 2004
23. Вольская Т. Специфика артикуляции на домре // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Вып.1. – Свердловск, 1986.
24. Вольская Т. Особенности организации исполнительского процесса на домре // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Вып. 2.– Свердловск, 1990.
25. Вольская Т., Гареева И. Технология исполнения красочных приёмов игры на домре. – Екатеринбург, 1995.
26. Вольская Т. Школа совершенствования мастерства домриста. – Екатеринбург, 1998.
27. Галеева И. С. Интернет как инструмент библиографического поиска. (науч. ред. М.И. Вершинин) – СПб., 2007
28. Гинзбург, Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – Москва, 1986.
29. Говорушко П. Основы игры на баяне. – Л., 1966.
30. Иванов-Крамской А. Школа игры на шестиструнной гитаре. М. 1979.
31. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. – М., 1997.
32. Имханицкий М., Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики. Вып. 1. – М., 2001.
33. Имханицкий М. И История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие / М.И. Имханицкий – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006
34. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. / М.И. Имханицкий. – М., 2004
35. Круглов В. Новые приёмы игры в оригинальном репертуаре для домры. – М., 1984.
36. Круглов В. Совершенствование техники игры на трёхструнной домре. – М., 1997.
37. Круглов В. Немного о штрихах на домре // Народник. Вып.1. – М., 1998.
38. Ларичев Е. «Самоучитель игры на шестиструнной гитаре»-М.,1997.
39. Левин А. Интернет - это очень просто / А.Ш.Левин – СПб., 2006.-109с. 18
40. Липс Ф. Искусство игры на баяне: 3-е изд. / Ф. Липс. – М., 2004
41. Липс Ф. Кажется это было вчера... / Ф.Р. Липс – М., 2008
42. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М., 1998.
43. Лифановский Б. Интернет для музыканта / Б. Лифановский – М., 2006
44. Максимов Е. Ансамбли и оркестры баянистов. – М., 1966.
45. Максимов В. А. Баян: основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне. / В.А.Максимов. – СПб.:, 2004
46. Нечепоренко Н. Школа игры на балалайке. – М., 1998.
47. Николаев А. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре. М.,-1986.
48. Онегин О. Работа над репертуаром.
49. Онегин А. Азбука баяниста. М.-1969.
50. Паньков О. О работе баяниста над ритмом. – М., 1986.
51. Пуриц И. Методические статьи по обучению игре на баяне. – М., 2001.
52. Пухоль.Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. Самоучитель. - «Советский композитор», 1983 г.
53. Ушенин В. Актуальные проблемы народно-инструментальной педагогики. – Ростов-на-Дону, 2005.
54. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. – М., 1977.
55. Черняков А. Преодоление технических трудностей на баяне. М.,1982.
56. Чунин В. Развитие художественного мышления домриста. – М., 1988.
57. Чунин В. О пластике движения домриста // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. Вып. 95. – М., 1987.
58. Шахов Г. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна. – М., 1987.
59. Шитенков И. Специфика звукоизвлечения на домре // Методика обучения на народных инструментах. Сост. П. Говорушко. – М., 1975.
60. Филатов Ю. О первоначальной постановке исполнительского аппарата домриста // Методическая разработка. – Воронеж, 1987.
61. Шахов Г. Аппликатура как средство развития профессионального мастерства баяниста и аккордеониста. – М.,1991
62. Шишинин В. Систематизация штрихов на баяне.// Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах./ Материалы научно- методической конференции. – Ростов-на-Дону, 1998 \ Школа игры на баяне и аккордеоне. – Одесса, 2008
63. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.,1986
64. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. – М.-Л.,1973
65. Эвина А. Принципы дидактики, их проявление в практике музыкального обучения: Метод.разработка по курсу «Педагогика» для студентов муз.вузов. – Воронеж,1992
66. Ямпольский И. О методе работы с учениками.// Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М.,1968
67. Ястребов Ю. Основы баянной аппликатуры. Учебное пособие. – Владивосток,1984
68. Яшкевич И. Особенности освоения полиритмии в процессе обучения баянистов.// Вопросы профессионального воспитания баяниста. Вып. 48./ Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М.,1980

**Интернет-ресурсы**

1. <http://www.narodnik.com/>

 2. <http://nlib.org.ua/>

 3. <http://notes.tarakanov.net/>

 4. <http://www.gnesin-academy.ru/>

5. <http://www.goldaccordion.com/>

6. <http://www.bayanac.com/>

7. <http://russian-garmon.ru>

 8. <http://www.accordion-space4u.com/>

9. <http://www.bayanakko.ru/>

10. http://www.narodnik.com/

11.<http://nlib.org.ua/>

12. <http://www.gnesin-academy.ru/>

 **Лекционный материал по дисциплине:**

**«Учебно-методическое обеспечение учебного процесса»**

**Тема 1. Организация и проведение урока.**

Урок является основной формой организации учебной и воспитательной работы. Урок специальности в музыкальной школе – это особый вид деятельности, не похожий на уроки в общеобразовательной школе, т.к. это индивидуальное занятие учителя с учеником, целью которого является овладение игрой на музыкальном инструменте, привитие любви к музыке, раскрытие творческих способностей, расширение кругозора и, какследствие, – повышение интеллекта. Этим целям подчинены задачи и методики преподавания, о которых пойдет речь в данной работе.

Подготовка педагога к уроку.

Целый комплекс сложных задач, возникающих перед педагогом во время проведения урока, требует максимальной концентрации его внимания на самом важном, существенном, умения не терять ни одной лишней минуты. Большую помощь в осуществлении этих задач может оказать предварительная подготовка к уроку. В чем она должна заключаться?

Прежде всего, важно тщательно изучить весь репертуар ученика, уметь его хорошо играть, просмотреть различные редакции, продумать в нужных местах аппликатуру, штрихи, динамику. В некоторых случаях полезно, кроме того, наметить план урока, пути исправления каких-либо заранее известных недостатков исполнения, способы работы над трудными местами в произведениях и т. п.

Цели урока

Урок представляет собой ограниченную во времени (30 – 45 минут), организованную систему обучения, воспитательного взаимодействияучителя и обучающихся, в результате которого происходит усвоение детьми знаний, формирование умений и навыков, развитие их способностей и совершенствование опыта педагога.

Урок по специальности в музыкальной школе состоит из:

- анализа,

-редактирования,

-овладения новыми навыками (приемами игры) и знаниями,

-проработкой сложных мест изучаемого материала,

-овладением целостности изучаемого материала или его части,

-домашнего задания.

Урок по специальности с одной стороны, казалось бы, легче, чем групповые занятия, например, по сольфеджио или по хору, или в общеобразовательной школе. Но есть один очень важный отличительный момент – это то, что ученика надо именно научить играть на инструменте, пусть даже очень простые вещи, но правильно и грамотно. Ведь каждое движение, изучаемое на уроках по специальности – это «кирпичик» огромных знаний, умений, привычек, которыми ученик будет в дальнейшем пользоваться ежедневно, изучая новые произведения. И поэтому здесь, в зависимости от индивидуальных способностей каждого ученика, процесс обучения не может быть строго распланированным.

Что же такое цель, и какие цели урока ставит учитель? Общепринято, что цель - это предполагаемый, заранее планируемый результат деятельности по преобразованию какого-либо объекта. В педагогической деятельности объектом преобразования является деятельность обучающегося, а результатом — уровень знаний и умений , развитости и воспитанности обучающегося. Поэтому цели урока ставятся в соответствии с целями обучения и образования, и не могут сводиться только к передаче обучающимся готовых выводов.

Каждый урок специальности имеет свои цели, которые ведут к достижению одной, более глобальной – научить играть самостоятельно, играть правильно, осмысленно передавать характер исполняемого произведения. Выполнение целей каждого урока в отдельности зависит от многих факторов: психические и физические особенности ученика, эмоциональное состояние на уроке, подготовленность ученика к уроку и др., в том числе и от правильного выбора вида и типа урока.

 Виды уроков

В общеобразовательных и музыкальных школах применяются следующие виды уроков: теоретическое занятие, практическое занятие, самостоятельная работа, лекция, беседа, семинар, экскурсия, концерт, киноурок, конференция, коллективный анализ, контрольные уроки. Чем больше вариантов из этого разнообразия будет применять педагог – музыкант на уроках специальности, тем дольше будет поддерживаться интерес ученика к инструменту.

Типы уроков

 Любой урок должен быть посвящен выполнению какой-либо задачи. От постановки этих задач, уроки можно разделить на следующие типы:

-Урок, посвященный изучение нового материала,

-урок – исправление ошибок,

-урок – закрепление пройденного,

-комбинированный урок.

Последний тип - наиболее подходящий для музыкальной школы.

В старших классах, особенно в выпускном или при подготовке к конкурсу, проигрывание всей программы может занимать довольно много времени. И в этом случае не остается времени на ее обсуждение, исправление ошибок, закрепление знаний и навыков. Именно поэтому рекомендуется делать уроки спаренными, чтобы можно было выполнить необходимые задачи.

Структура урока

Структура урока (организация учебной работы) имеет принципиальное значение, поскольку в значительной степени определяет эффективность обучения, его результативность.

Планирование урока преподавателем – последовательность деятельности на уроке делает урок целеустремленным, собранным, дает возможность экономить время. Для этого необходимо четко представлять в каком порядке он будет работать  над материалом, какие приемы педагогического воздействия будут им применены, и чего он желает достигнуть с учеником не только на этом уроке, но и представлять конечный результат всей работы.

План урока может меняться по ходу. Это может быть связано с неготовностью ученика заниматься (нерабочее состояние), с неподготовленностью ученика к уроку, с плохим пониманием учеником требуемого от него, со сложностью овладения некоторыми приемами исполнения и др.

Типовая структура урока:

-проверка домашнего задания (выяснение недостатков, подведение итогов предыдущей работы),

-продолжение работы (устранение недостатков с помощью уже известных либо новых приемов или подходов),

-освоение нового материала (если в этом есть необходимость),

-подведение итогов работы (оценка готовности ученика к уроку и его активности на уроке),

-запись домашнего задания.

**Тема 2. Музыкальные способности и их развитие.**

Помимо воспитания мировоззрения, эстетических вкусов и ряда личных качеств ученика, педагогу необходимо уделить самое серьезное внимание развитию его музыкальных способностей.

Обучение игре на инструменте требует целого комплекса различных способностей. Важна, разумеется, известная предрасположенность к занятию искусством – склонность мыслить художественными образами, наличие творческой фантазии в этой области. Надо обладать музыкальными способностями – так называемой музыкальностью, музыкальным слухом и ритмом, музыкальной памятью.

В своем труде «Психология музыкальных способностей», Б М. Теплов доказывает возможность развития всех музыкальных задатков. Он указывает и на условие, благоприятствующее этому процессу, а именно – наличие продуктивной деятельности человека, причем такой, которая требует активизации данной способности (что не исключает использования и других способностей – надо иметь в виду, что в комплексе они развиваются успешнее). Наука не отрицает различного качества задатков и совершенно иных возможностей развития музыкальных способностей у одаренного ученика по сравнению с учеником рядовым. Но она делает акцент не на ограничениях, вызванных природными данными, а на больших возможностях, имеющих у каждого для развития того, чем наделила его природа. Она зовет вперед, нацеливает на борьбу с возникающими трудностями и указывает пути для их преодоления.

**Определение музыкальных данных**

Для того чтобы успешно развивать музыкальные способности, надо составить о них достаточно полное суждение. Особенно трудно это сделать это в отношении неиграющих детей, между тем педагогам школ постоянно приходится с этим сталкиваться во время приемных испытаний или на первом уроке с новыми начинающими учениками.

Каким образом в этих случаях следует проверять музыкальные данные?

Необходимо сделать испытания более «музыкальными». Было бы ошибочным ограничиться тем, что предложить ребенку повторить голосом несколько взятых на инструменте звуков и повторить ряд ритмических фигур. Выполнение подобных заданий далеко не полно передает действительную картину дела, так как они оторваны от привычной жизненной практики ребенка и потому лишены для него смысла. Кроме того, этот метод испытаний в значительной мере пассивен и плохо выявляет способность к активному звуко- и ритмотворчеству, лежащему в основе музыкально–исполнительского процесса.

У педагога есть средство для более глубокого выявления музыкальных способностей: исполнение ребенком песенок. Пение обнаруживает слух и ритмическое чувство, а главное – это уже исполнительский процесс, в котором проявляются все способности поющего в действии музыкально осмысленном.

Правильное и выразительное пение песен уже служит достаточным свидетельством того, что у ребенка есть музыкальные данные

Для уточнения представления о слухе и ритме, особенно если пение песенок было в каких-то отношениях небезукоризненным, можно предложить дополнительные задания на воспроизведение голосом интервалов, разложенных аккордов и небольших мелодических отрывков. Надо стремиться к тому, чтобы эти последние были музыкально-осмысленными (можно использовать яркие мелодические обороты песен). Играть их детям надо выразительно – исполнять, а не выстукивать, что иногда имеет место в педагогической практике. Желательно, чтобы ребенок при воспроизведении задания голосом делал те же оттенки, что и экзаменатор: по тому, насколько ему удается этого достигнуть, отчасти можно судить о его музыкальности.

При помощи специально подобранных ритмически-характерных мелодических отрывков можно выявлять и ритм поступающего. Этот способ испытания нам кажется значительно более целесообразным, чем отстукивание ритмических фигур вне их звуковысотного содержания.

Особую трудность представляет выяснение музыкальных данных у детей, плохо владеющих голосом. В этих случаях при определении слуха имеет значение выбор удобного для ребенка регистра, в котором ему легче более чисто интонировать. Кроме того, при неправильном воспроизведении задания следует выяснить – слышит ли экзаменующийся, что он фальшивит. Если слышит, это является хорошим симптомом.

Успешность выявления музыкальных данных ребенка во время приемных испытаний в значительной мере зависит от того, насколько чутко к нему подошел педагог, насколько он сумел побороть встречающуюся у детей в подобных обстоятельствах застенчивость. Для того чтобы поступающий чувствовал себя непринужденно, желательно сделать возможно менее официальной всю обстановку испытаний. Они должны проходить в атмосфере деловой, но не наводящей на детей страх. Пусть ребенок чувствует, что он пришел в школу, чтобы заниматься интересным делом, что к нему относятся приветливо, благожелательно, радуются вместе с ним его удачам, хотят ему помочь. Это первое соприкосновение со школой должно остаться в памяти как один из светлых дней жизни, а не вызывать неприязнь к тем людям, к которым он пришел учиться, и к тому делу, которым они занимаются.

**Музыкальность**

Переходя к характеристике важнейших музыкальных способностей, обратимся прежде всего к проблеме музыкальности. Понятие это определяется по-разному. Нам представляется целесообразным применять его в том смысле, в каком оно бытует среди практиков-педагогов и исполнителей. Музыкальным следует назвать человека, чувствующего красоту и выразительность музыки, способного воспринимать в звуках произведения определенное художественное содержание, а если он исполнитель, то и воспроизводить это содержание. Конечно, как правильно замечает Б. М. Теплов, музыкальность предполагает достаточно тонкое, дифференцированное восприятие музыки, но способность хорошо различать звуки еще не свидетельствует о том, что это музыкальное восприятие и, следовательно, что обладающий ею музыкален. Эту мысль Теплов подкрепляет различными высказываниями из литературы, в частности остроумно выраженным мнением известного вокального педагога Дельсарта о значении для исполнения чувства и слуха: «Он не прощал фальшивость, но отсутствие ее считал наименьшим из достоинств певца. Относительно чувства – как раз наоборот: отсутствие чувства он считал наименьшим из грехов, а наличность его – наивысшим достоинством».

**Музыкальный слух и ритм**

Музыкальный слух – сложное понятие, включающее в себя ряд компонентов. Важнейшие из которых – звуковысотный, ладовый (мелодический и гармонический), тембровый и динамический слух. Каждый из них имеет большое значение для обучения при игре на инструменте.

Существует, как известно, абсолютный и относительный слух. Наличие абсолютного слуха нередко (но отнюдь не обязательно) указывает на общую музыкальную одаренность. Проявляется он обычно в начале музыкального обучения.

Обладать абсолютным слухом полезно, но не обязательно. Необходимо иметь хороший относительный слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно и последовательно. Человек способен «слышать» звуки воображаемые и записанные на бумаге, он способен произвольно оперировать своими звуковыми представлениями. Эта способность называется внутренним слухом.

Поскольку игра на инструменте – сложный процесс звуко-и ритмотворчества, при котором отдельные звуки, составляющие музыкальное произведение, всегда заново и немного по-разному организуются в единое художественное целое, способность внутреннего слышания во время исполнения имеет огромное значение. Чем отчетливее и точнее это слышание, чем большие мелодические отрезки и аккордовые комплексы способен охватить музыкант, тем благоприятнее условия для исполнительского творчества.

Каким образом следует развивать слух ученика?

Подобно другим способностям, слух развивается в процессе деятельности, которая требует его участия. Необходимо добиться, прежде всего, чтобы вся работа за инструментом протекала при неустанном контроле слуха.

Для развития слуха важно приучать слушать ткань произведения дифференцированно – улавливать различные голоса, мелодические и гармонические обороты и т. д.

Полезно также следить за исполнением музыки по нотам. Практику такого рода следует начинать как можно раньше. Это является хорошим упражнением в чтении с листа.

В отношении весьма важного для исполнителя мелодического слуха можно добавить, что его успешному развитию способствует систематическая работа над мелодиями различных типов и различной протяженности – начиная с коротких попевок до мелодических контуров целого произведения.

Внутренний слух естественным путем развивается в процессе правильно протекающей работы над произведением, их исполнения и слушания музыки. Его совершенствованию благоприятствуют транспозиция по памяти знакомых произведений, подбор и игра по слуху, а также сочинение музыки и импровизации.

Наряду со слухом важно всемерно развивать ритм ученика. Известно, что ритм – один из важнейших выразительных элементов музыкальной речи. Не говоря уже о многих произведениях моторного характера, где роль его становится особенно явной, он имеет громадное значение и при исполнении лирических кантиленных пьес, в которых ритмические задачи на первый взгляд несколько заслоняются задачами звуковыми. Вспомним, как часто учащиеся в пьесах этого рода достигают требуемой звучности, а создать образ все же не могут именно из-за недостаточной ритмической тонкости исполнения. Ритм тесно связан с метром. Это обстоятельство особенно важно учитывать при работе над произведениями, требующими при исполнении большой определенности метра. В таких случаях роль ритма при выявлении ритмического начала становится особенно значительной.

Существует мнение, что чувство ритма плохо поддается воспитанию. Подобное представление, думается, возникло потому, что работа над ритмом нередко ведется односторонне, а следовательно, результаты ее оказываются малоплодотворными. На практике при занятиями с детьми она иногда сводится преимущественно к тому, чтобы научить точному воспроизведению записи ритма. Между тем этим отнюдь не следует ограничиваться. Ведь ни одно произведение, даже из репертуара первых классов школы, нельзя играть метрономически ровно, так как это лишает его жизненности. При исполнении необходимо всегда проявлять известную ритмическую гибкость. Воспитание «живого», подлинно художественного исполнительского ритма и должно явиться одной из главных задач педагога. Тогда и ритмическое развитие ученика пойдет по правильному пути и будет протекать более успешно.

Механичность исполнения часто обуславливается также равномерным и однообразным выделением сильных долей такта. Подобное «тактирование» не имеет ничего общего с подлинно художественным выявлением метра. Необходимо, чтобы ученик с детства приучался хорошо ощущать размер пьесы, выразительное значение сильных долей, явлющихся во многих произведениях кульминационными звуками мотивов и других более крупных построений. Не менее важно, однако, с самого начала приучать ученика исполнять не «по тактам», а «по фразам», то есть исходя из музыкально осмысленных членений формы.

**Музыкальная память**

Громадное значение для развития исполнителя имеет музыкальная память. Ученик с хорошей памятью обладает многими преимуществами. Он значительно скорее разучивает произведения и накапливает музыкальные впечатления, что дает ему возможность быстро двигаться вперед. Он чувствует себя увереннее на эстраде, благодаря чему может больше отдаться музыке во время исполнения и лучше выявить свой замысел.

Музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти. Как и все способности, она поддается значительному развитию. Педагог должен изучать свойства памяти ученика, создать благоприятные условия для ее развития, стремиться к тому, чтобы было возможно меньше срывов на эстраде, так как они могут нанести травму и подорвать уверенность в себе.

Пианист Гальстон сказал, что музыкальная память должна уподобляться лифту, подвешенному на нескольких тросах, - если какой-нибудь из них оборвется, то останутся в запасе несколько других. Это замечание не лишено меткости. Действительно важно, чтобы у исполнителя были развиты по крайней мере три вида памяти – слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая – связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора, и двигательная – крайне важная для исполнителя-инструменталиста. У многих, в том числе крупных, исполнителей важную роль в процессе запоминания играет зрительная память.

Иногда один вид памяти – преобладающий – сковывает развитие остальных. Наиболее часто, особенно у двигательно способных детей, «запоминают» прежде всего и главным образом «пальцы», а «уши» и «голова» в этом процессе почти не участвуют. В результате, если в области моторики на эстраде происходит осечка, ученик останавливается и оказывается в беспомощном состоянии. Самое страшное для него при этом обычно даже не то, что он остановился, но что ему остаются непонятными причины остановки. Дома у него как будто «все выходило», а на эстраде вдруг случилась неудача. Единственно, чем он может объяснить ее, это – волнение. И вот он старается в следующий раз не волноваться, все время думает об этом и в результате волнуется еще сильнее. Выступления превращаются для него в сплошную пытку; на протяжении нескольких дней перед концертом его мучает вопрос: «не случится ли ``катастрофа``?» Так возникает боязнь эстрады, которая с течением времени обычно не проходит, а усиливается.

Можно с уверенностью сказать, что начало ее коренится в том периоде развития ученика, когда, впервые усомнившись в своей памяти, он поставил перед собой вопрос: «Почему это случилось?» - и не смог на него ответить. Будь в то время около него опытный и умный педагог-психолог, развитие боязни эстрады могло бы быть предотвращено.

Надо было сказать ученику – он остановился потому, что не выучил произведения достаточно хорошо на память. Такое объяснение обычно действует оздоровляюще, особенно когда подкрепляется следующим опытом: педагог просит исполнить произведение с разных мест, пропеть его мелодические контуры. Если оно было заучено на основе преимущественно двигательной памяти, эта задача не сможет быть разрешена и ученик убедится, что он произведение наизусть не знает.

Психологически очень важно фиксировать внимание не на возможности забыть, а на проблеме наиболее рационального запоминания. Надо воспитывать уверенность в том, что, после того как произведение тщательно выучено, когда оно и «на слуху», и в «голове», и «в пальцах», опасность забыть не угрожает (разумеется, если исполнитель достаточно активен, собран и внимателен).

К проблеме запоминания необходимо периодически обращаться на уроках не только ввиду ее значения для работы над сочинением, но и с целью направления по верному пути развития памяти ученика, которая, как и все способности, совершенствуется в процессе практической деятельности.

В специальной литературе по вопросам психологии указывается на ряд факторов, способствующих быстроте, точности и прочности запоминания.

Важнейший из них – максимальная активизация процесса работы над сочинением. Исследователи, изучавшие проблемы памяти у людей умственного труда, подчеркивают значение интеллектуальной активности. Она необходима, разумеется, и для успеха занятий музыканта-исполнителя. Чем глубже он вникает в самое существо образа, в логику мелодического, ладогармонического и полифонического развития вплоть до всех мельчайших деталей текста – тем лучше он запомнит произведение.

Этого, однако, недостаточно. Художественная деятельность не может быть чисто интеллектуальной. А потому и качество запоминания музыкального произведения в большой мере зависит от интенсивности его эмоционального переживания, степени увлечения его красотой.

Музыканту, поскольку он воплощает свои замыслы в звуках, важно добиться и максимальной активности слуха, создающей необходимые условия для запоминания на основе слуховой памяти. Лучше услышать музыку – значит и крепче ее запомнить.

Повседневная жизненная практика учит, что все особенно интересующее человека укладывается в памяти быстро и легко, и напротив, все, к чему равнодушен, что вызывает скуку, запоминается с трудом и быстро забывается. Таким образом, заинтересовывая изучаемым произведением, мы создаем благоприятные условия для его запоминания. Объясняется это тем, что интерес – один из важнейших стимулов той активизации процесса работы, о которой шла речь выше.

Надо ли специально учить произведение на память или следует ждать, пока оно зазвучит само собой?

Многочисленные опыты психологов, производившиеся с самыми разными испытуемыми, свидетельствуют о том, что направленность на запоминание, воля выучить наизусть способствует успеху дела. Многие ученики и концертирующие исполнители именно таким образом учат на память.

В действительности произвольное запоминание должно осуществляться на основе деятельности различных видов памяти. При выяснении того, как оно протекает, важно обратить внимание на многие факторы – в первую очередь на необходимую активность слуха, интеллекта и моторики (иногда и зрения – в случае хорошей зрительной памяти). Надо добиваться, чтобы ученик, вслушиваясь, вдумываясь и выгрываясь в произведение, старался словно создать соответствующие отпечатки услышанного, продуманного и сыгранного. При создании логики развития важно уяснить закономерности повторений, встречающиеся в них черты различий и ряд других моментов, облегчающих запоминание.

Один из существенных моментов, на который важно систематически обращать внимание ученика, - точное воспроизведение при игре на память текста и всех имеющихся в нотах указаний исполнительского характера.

**Тема 3.Инструмент и его устройство. Посадка ученика и постановка рук.**

**Устройство баянов.**

Наиболее широко известны баяны с трёхрядной клавиатурой в правой руке и с готовыми аккордами в левой, пяти или шестирядной, клавиатуре. Такие баяны, по месту их первоначального изготовления и распространения, стали называть московскими в отличие от так называемых ленинградских, четырехрядных. Сейчас есть баяны и с пятью рядами на правой клавиатуре.

Кроме того есть баяны выборные, имеющие трехрядную клавиатуру как в правой, так и в левой руке. Здесь аккорды свободно выбираются на клавиатуре, так же как и на фортепиано, в зависимости от их написания. В последнее время появились баяны комбинированные, на которых можно играть и как на баяне с готовыми аккордами, и как на выборном.

В оркестрах народных инструментов применяются оркестровые баяны с одной правой клавиатурой. Их целое семейство: пикколо, сопрано, альты, тенора, басы и контрабасы. Они отличаются друг от друга не только диапазоном, но и тембром. Кроме того есть специальные оркестровые - тембровые баяны: по звучанию они схожи с флейтой, кларнетом, фаготом и другими инструментами симфонического оркестра.

Рассмотрим устройство обычного трёхрядного баяна с готовыми аккордами.

Коробчатый деревянный корпус баяна состоит из двух половин, соединенных между собой мехом. Внутри каждого полукорпуса находятся деки, на которых со стороны меха укреплены резонаторы с голосовыми планками, а снаружи - клапанный механизм с клавиатурой.

Клавиши правой руки вынесены на специальную планку - гриф, а левой - на лицевую, стенку полукорпуса. Оба механизма сверху прикрываются решетчатыми крышками. Изнутри крышки оклеиваются тонкой густой тканью, которая является фильтром, предохраняющим голоса от пыли.

На левом полукорпусе укрепляется короткий ремень, под который при игре продевается левая рука. Помимо игры на клавиатуре левая рука растягивает и сжимает мех, нагнетая воздух.

К правой половине корпуса прикреплены два ремня, которые надеваются на плечи и прочно удерживают инструмент во время игры, освобождая правую руку от поддерживающих усилий.

Мех представляет собой четырехгранную гофрированную коробку, оклеенную тканью с наружной стороны. Мех приклеивается к небольшим узким деревянным рамкам, а они уже непосредственно крепятся к обеим половинам корпуса с помощью шпилек или крючков. Места сгиба меха - углы - проклеиваются изнутри полосками лайки, тонкой мягкой оленьей кожи, а сверху для большей прочности укрепляются специальными металлическими уголками.

Корпус баяна склеен из тонких буковых или березовых дощечек. Углы корпуса склеены в шип «ласточкин хвост». Кpоме того углы сверху закрепляются металлическими декоративными пластинками, предохраняющими их от повреждений и расклеивания.

В отличие от дек на других инструментах деки на баянах не являются резонирующим устройством, а служат лишь механической воздухонепроницаемой перегородкой (диафрагмой) между меховой камерой и клапанным механизмом. Делаются они из хорошей ровной и прочной фанеры, березовой или буковой. В деке просверливается несколько рядов отверстий, которые с наружной стороны перекрываются клапанами и против которых изнутри устанавливаются отверстия резонансных камер.

Звук на баяне возникает в результате колебаний тонкой стальной пластинки (язычка, голоса) над щелевой прорезью, через которую прогоняется струя воздуха. Прорези сделаны в массивных прочных нержавеющих планках, латунных, алюминиевых и других. Планки бывают сплошные или разрезные, состоящие из небольших пластин, отдельных для каждого звука, точнее - для каждой пары язычков.

Язычки или голоса делаются из специальной пружинной стали, они прочно приклепываются к планкам над голосниковыми щелями. Размеры щелей, длина, ширина и толщина язычка зависят от высоты звука: они тем больше, чем ниже звук, и наоборот. На язычки самых низких басовых тонов для их утяжеления напаиваются небольшие медные пластинки.

Так как голоса издают звук только тогда, когда воздух заходит в щель со стороны язычка, они устанавливаются с обеих сторон планки, по два на каждый тон: один звучит при сжатии, а другой - при растягивании меха.

Над щелью, со стороны противоположной язычку, приклеивается полоска лайки, которая закрывает голосниковую щель при обратном движении струи воздуха, и тем самым уменьшает расход воздуха, расход меха во время игры.

Каждая пара голосов на планке находится против небольшой резонаторной камеры — городушки. Объем камеры, ее форма и размеры имеют значение для силы и тембра звука, поэтому они специально рассчитываются и конструируются.

На каждый тон на баяне имеются две голосовые планки, следовательно и две гародушки с четырьмя язычками: два звучат при сжиме (по одному в каждой городушке) и два при растягивании меха.

Городушки вместе с планками составляют отдельную конструкцию, так называемые резонаторы. В нижней части каждой городушки просверлены широкие отверстия для пропускания воздуха, которые совпадают с такими же отверстиям в деке. Резонаторы склеиваются из березы или ольхи. Каждому ряду клавишей на грифе соответствует отдельный резонатор.

Во всех местах соединений, где есть опасность просачивания воздуха: между планками и стенками городушек, между резонаторами и декой прокладывается уплотнитель - полоски ворсистой мягкой лайки. Планки крепятся к резонаторам изогнутыми шпильками или маленькими гвоздиками с широкими шляпками. Кроме того края планок заливаются расплавленным воском.

Клапаны - это небольшие деревянные пластинки, с нижней стороны которых наклеены полоски мягкой лайки, а сверху укреплен проволочный поводок, с помощью которого клапан поднимается и опускается, перекрывая отверстия в деке. Ворсистая сторона лайки плотно прилегает к деке, препятствуя произвольному проникновению воздуха к голосам, и смягчает удар клапана о деку во время игры. Иногда для уменьшения шума при игре между деревом клапана и лайкой дополнительно прокладывается полоска тонкого сукна.

Клавиши правой клавиатуры представляют собой узкие деревянные рычажки, которые размещаются в соответствующе гнездах на грифе и вращаются на проволочной оси. Со стороны грифа сверху на концах клавишей укрепляются перламутровые или целлулоидные кнопки - пуговицы, а на других концах клавишей просверливаются отверстия, в которые завинчиваются или вклеиваются концы клапанных поводков. Снизу в гнездах под клавишами имеются пружины, под действием которых клапаны плотно прижимаются к деке.

Таким образом устроены все три ряда клапанов на тех баянах, где гриф отнесен ближе к задней стенке корпуса. Там же, где гриф располагается ближе к середине корпуса, третий ряд клапанов имеет несколько иное устройство: поводки клапанов особым образом изгибаются и при помощи двух петель крепятся к деревянной планочке, приклеенной к деке. Конец клавиши подводится под свободный изогнутый конец поводка клапана и нажимает на него, приподнимая клапан. В этом случае основные клапанные пружины устанавливаются не: под клавишами, а непосредственно на деке, возле оси вращения поводка. Под самой клавишей, кроме того, имеется дополнительная небольшая пружинка, которая плотно прижимает толкающий конец клавиши к концу клапанного поводка, устраняя зазор между ними и неизбежный в этом случае холостой ход клавиши.

На грифе баяна массового производства устанавливается обычно пятьдесят две клавиши, диапазон: от cu-бемоль большой до до-диез четвертой октавы. На баянах, изготовленных по заказу, количество клавиш достигает пятидесяти восьми, шестидесяти одной и даже шестидесяти четырех. Диапазон при пятидесяти восьми клавишах: от соль большой до ми четвертой октавы.

Устройство механизма левой клавиатуры значительно сложнее правой,- Наличие баса, имеющего октавное утроение или даже учетверение, требует специальной конструкции голосниковых планок и резонаторов. Кнопочная система механики должна обеспёчить широкую избирательность аккордов в диапазоне малой и первой октав.

Рассмотрим устройство левой клавиатуры баяна, имеющего сто двадцать басовых кнопок: шесть рядов по двадцать кнопок в ряду.

Левая клавиатура связана с двумя рядами клапанов: один ряд (12) - басы, а другой (также 12) - аккордовые голоса.

Под басовыми клапанами находятся четыре голосовые планки, установленные на отдельных резонаторах, но собранных в один блок. Строй каждой планки отличается от смежной на октаву. При подъеме клапана звучат одновременно четыре октавных звука, например, при нажиме басовой кнопки до звучат одновременно до большой, до малой, до первой и до второй октав. Такое октавное усиление баса необходимо для создания определенной силы и густоты звука. На некоторых баянах бас только утраиваются: планка самых высоких голосов не устанавливается.

Каждая планка имеет двенадцать пар голосов, расположенных в хроматической последовательности. Диапазон всех четырех басовых планок - от ми контроктавы до ми-бемоль второй октавы. Работой басовых клапанов управляют два первых (считая от меха) ряда левой клавиатуры.

Вся сложная аккордовая клавиатура управляет звучанием только одного резонатора, который имеет на себе две сплошные голосниковые планки. Голосов на каждой планке двенадцать пар, они расположены с двух сторон, как обычно, и настроены в хроматической последовательности от соль малой до фа-диез первой октавы.

Все басовые и аккордовые клапаны при помощи поводков шпилек связаны со специальными валиками, расположенным вдоль клапанов параллельно деке. Для каждого тона - отдельный валик; таким образом, имеется два набора валиков — двенадцать басовых и двенадцать аккордовых.

Каждый валик имеет несколько шпилек, которые воспринимают усилие от толкателей, жестко связанных с клавишей кнопкой. Кнопки через соответствующие отверстия выведены на переднюю стенку левой половины корпуса.

При игре движение от пальца передается через кнопку толкатель, на котором в определенном месте - возле шпильки соответствующего валика - имеется небольшой штифт. Штифт задевает за шпильку, жестко скрепленную с валиком, и заставляет валик поворачиваться. Поворачиваясь, валик перемещает имеющуюся на нем другую шпильку, которая при помощи поводка связана со свободным концом поводка клапана: клапан приподнимается и открывает отверстия в деке для пропуска воздуха к голосникам.

Подобным образом действует также механика и аккордовой клавиатуры, с той лишь разницей, что на толкателе имеется несколько штифтов, которые приводят в действие несколько клапанов одновременно. Так, например, при нажиме на кнопку трезвучия соль минор толкатель штифтами задевает за шпильки валиков, связанных с клавишами звуков соль, си-бемоль и ре, и открывает их.

Левая клавиатура баяна имеет шесть вертикальных рядов по двадцать кнопок в каждом. Первые два ряда, считая от меха - басы, остальные четыре - аккорды. В первом ряду находятся так называемые вспомогательные басы - большая терция от основного баса; во втором - основные басы, тоники; в «третьем ряду - мажорные, большие трезвучия; в четвертом минорные, малые трезвучия; в пятом – доминантсептаккорды с пропущенной квинтой; в шестом - уменьшенные септаккорды

Середина левой клавиатуры имеет семь рядов белых кнопок, это клавиши «чистых» тонов, их основные басы не имеют диезов или бемолей. Внизу под белыми кнопками располагаются пять рядов черных кнопок, основные басы которых имеют бемоли. Выше белых клавишей находятся также пять рядов черны кнопок, основные басы которых имеют диезы. Соответствующие ряды верхних и нижних черных кнопок хотя и имеют разное название, но звучат одинаково, они энгармонически равны (например, тональность до-диез энгармонически равна тональности ре-бемоль). Иными словами: черные кнопки сверху и снизу дублируют друг друга. Кроме того сверху над черными кнопками имеется один и снизу под черными - два ряда белых кнопок, которые дублируют три крайних ряда белых кнопок.

Такое большое количество дублирующих клавишей необходимо для того, чтобы исполнителю было удобно играть в любо тональности без лишних скачков с верхней части клавиатуры в нижнюю и. наоборот.

Постановка.

Постановка – это процесс постепенного и наиболее рационального приспособления организма к инструменту.

Посадка:

* Стул по высоте голени
* Сидеть на пол стула
* Спина ровная и свободная
* Ноги на ширине плеч
* Инструмент стоит мехом на левой ноге, грифом упирается вправо
* Подгонка ремней: сначала левый потом правый
* Правая рука свободная, согнутая в локте, локоть немного приподнят, пальцы округлые
* Ремень для левой руки затянут на столько, чтобы рука свободно перемещалась вверх и вниз.

Правильная постановка и посадка позволит:

1. Овладеть всеми видами техники для воплощения художественных задач.
2. Свободно двигаться во время игры.

Педагог должен следить за следующими недостатками: неправильная высота стула, слишком глубокая посадка на стуле, искривленность спины и позвоночника, приподнятые плечи, неподвижность локтя, зажатость кисти, оттопырен большой палец или мизинец, пригибание пальцев в первой фаланге, зажаты мышцы лица.

При работе над посадкой следует учесть и характер исполняемого произведения, и психологические особенности, а также анатомо-физиологические данные музыканта, особенно ученика (рост, длина и строение рук, ног, корпуса).

Правильная посадка такова, что корпус тела устойчив, не стесняет движения
рук, определяет собранность музыканта, создает эмоциональную настроенность.
Правильной считается та посадка, которая удобна и создает максимальную свободу
действий исполнителя, устойчивость инструмента. Сидеть нужно на половине стула с
жестким или полужестким сиденьем, которое находится примерно на уровне его
колен. Маленьким детям подставляют под ноги специальную подставку или сажают их
на стул с укороченными ножками. У баяниста три опорные точки: опора на стул и
опора ногами на пол. Ноги для удобства опоры должны быть расставлены. Однако
следует учесть еще одну точку опоры — в пояснице. Именно это придает легкость и
свободу движениям туловища и рук.

Инструмент стоит устойчиво, параллельно корпусу баяниста, мех – на левом бедре. Корпус исполнителя должен быть слегка наклонен вперед, к инструменту с целью постоянного контакта тела с баяном. “Нижняя часть правого полукорпусанаходится на правом бедре”, — так говорится во многих школах. Но, как отмечает Ф. Липс, это неверно, ведь на практике в бедро упирается гриф. Именно в таком положении баян приобретает устойчивость при игре на сжим. Плечевые ремни должны быть подогнаны так, чтобы между исполнителем и инструментом было расстояние для свободного дыхания. В некоторых случаях используют ремень, соединяющий плечевые ремни на спине. Это дает ремням устойчивость, они теперь не спадают с плеч. Рабочий ремень левой руки также подгоняется с учетом, чтобы рука могла свободно перемещаться вдоль клавиатуры. Конечно, рациональная установка инструмента еще не все, но баянист и инструмент должны быть единым художественным организмом.

В течение всего периода обучения следует уделять следующим психологическим факторам: вниманию, воображению, сознанию, эмоциям, развивать их. Необходимо научить ребенка самостоятельно выявлять трудности, ставить перед собой цели.

Освоение инструмента и совершенствование игровых навыков невозможно без
изучения и исполнения упражнений, гамм, арпеджио. Работа над упражнениями,
гаммами, этюдами является процессом художественным. Успех здесь зависит от
выбора правильного метода работы. Игра гамм, упражнений, арпеджио бесполезна без
связи с конкретными звуковыми задачами. Успешное техническое развитие происходит
лишь в том случае, если при каждом проигрывании обучающимся решается определенная музыкальная задача, контролируется слухом характер звучания, соблюдаются динамические оттенки, ритм, штрихи. В гаммах обязательно должны присутствовать штриховые, ритмические, динамические варианты для привлечения большего интереса обучающегося. В процессе повторения определенных технических формул развиваются необходимые для автоматизма, точности, уверенности исполнительские движения.

Основная работа музыканта – работа над музыкальным произведением, раскрытием
его художественного замысла. Но для этого иметь необходимые технические навыки.
Надо ли баянисту, развивая технику, прибегать к специальным упражнениям?

Современная музыкальная педагогика рассматривает упражнения как важное и
эффективное средство для технического развития ученика. Большинство упражнений
основано на многократных повторениях какого-либо пассажа. Из таких простейших
элементов состоят и гаммы, арпеджио.

http://kreshendo.ucoz.ru/load/nachalnye\_pravila\_igry\_na\_bajane/1-1-0-2

**Тема 3. Инструмент и его устройство. Посадка ученика и постановка рук.**

**Устройство гитары.**

https://mastergitar.com/konstruction

Основные части гитары – гриф, который венчает голова, и корпус гитары.

В голову гитары вмонтирована [колковая механика](http://elcoda.com/machine-heads.html) – механизм, позволяющий регулировать натяжение струн. Верхняя или нижняя поверхность головы чаще всего украшается накладками – из деревянной мозаики темных пород, иногда накладка может включать в себя элементы перламутра и других материалов. Наряду с эстетическими задачами, накладка укрепляет голову. Голова крепко приклеена к шее, [шеей гитары](http://elcoda.com/semi-finished-classical-guitar-neck-mahogany-571004.html) называют часть грифа от головы до пятки.  Для шеи и головы используют один материал, чаще используют кедр, махагони или клен, из того же материала в нижней части приклеивается пятка грифа. Видимую снаружи часть пятки называют каблуком.
Грифом гитары называют как одно целое, так и отдельные его элементы. Чтобы быть более точными, давайте разберемся, из каких элементов состоит гриф. Верхняя часть грифа – [накладка на гриф](http://elcoda.com/spezial-aaa-ebony-fingerboard.html), изготавливается накладка из твердого материала – черного дерева, палисандра, махагони, современные гитарные мастера используют иногда углеводородные композитные смолы.
В верхней части грифа устанавливается [нулевой порожек](http://elcoda.com/bone-bridge-saddle-for-guitar.html), который называют косточкой, он может быть изготовлен из натуральной кости или из пластика. Косточка легко демонтируется при необходимости, она  либо держится под давлением струн, либо приклеивается так, чтобы ее можно было без труда отклеить. Через косточку колеблющаяся струна сообщает энергию другим элементам конструкции гитары, ее положение может значительно повлиять на звучание гитары.
Накладка на гриф разделена на лады, определяющие позиции для извлечения звука определенной высоты, ограниченные ладовыми порожками. По мере повышения тона расстояние между ладовыми порожками уменьшается. Длина ладов высчитывается математически точно. В зависимости от мензуры гитары размеры ладов изменяются пропорционально.  Для разметки ладов можно использовать [специальные линейки](http://elcoda.com/fretting-ruler-for-guitar-fretboard.html)со шкалами соответствующими длинам ладов. Каждый лад ограничен ладовым порожком.
[Ладовые порожки](http://elcoda.com/fret-wire-guitar-hard-soft-582013.html) изготавливаются из металлических сплавов различной твердости, обычно используются латунь, серебро, ниель-серебрянный сплав, мельхиор, сталь. Между ладами пропиливаются пазы для порожков, для этого мастера используют точные ножовки со специальной заточкой. Порожки вбиваются в накладку грифа специальным молотком, края порожков подрезаются клещами. После установки необходима регулировка ладовых порожков, для этого мастер может использовать специальные инструменты – [линейки](http://elcoda.com/guitar-fret-rocker.html)или [глубиномеры для измерения высоты порожков](http://elcoda.com/string-projection-gauge-for-guitar.html) и [напильники для обработки поверхностей ладовых порожков.](http://elcoda.com/fret-file-set-for-guitar-frets.html)
Корпус гитары состоит из трех основных частей – верхней деки, нижней деки и обечайками между ними. Среднюю часть корпуса гитары называют талией.
[Верхняя дека](http://elcoda.com/guitar-top-cedar-d571021.html) склеивается из двух частей, ее изготавливают из ели или кедра, реже из других пород, например секвойи. В верхней деке прорезается резонаторное отверстие, которое украшает [розетка](http://elcoda.com/sound-hole-rosette-classical-guitar-segovia-1912.html). Розетка изготавливается из деревянной мозаики, иногда в элементах мозаики используются другие материалы, например [перламутр](http://elcoda.com/mother-pearl-inlay-for-guitar-rosette-488033.html). В нижней части к деке приклеена [подставка](http://elcoda.com/bridge-for-classical-guitar-ebony-581101.html)со струнодержателем и [нижним порожком](http://elcoda.com/bone-bridge-saddle-for-guitar.html) (косточкой). Нижний порожек передает энергию колеблющейся струны, сообщая тем самым заданную струной частоту колебания корпусу гитары. Длина открытой части струны от верхнего порожка до нижнего порожка называется игровой мензурой.
[Нижняя дека и обечайки](http://elcoda.com/back-sides-indian-rosenwood-classical-guitar-570601.html) с двух сторон изготавливаются из одного материала, но выбор породы дерева намного шире, чем для верхней деки. Может быть использован разный материал: палисандр, махагони, клен, кипарис, лавр, вишня, груша и другие. Иногда эти материалы комбинируют. Дека клеится из двух частей, обечайки сгибают под нагревом, используя [специальные приспособления](http://elcoda.com/bending-iron-for-viola-cello-guitar.html).Край верхней деки, а иногда и верхний край обечайки украшают [кантами](http://elcoda.com/purfling-black-white-mosaic-487052.html), канты не влияют на звучание инструмента.
Теперь перейдем к внутреннему устройству гитары.
Деки гитары очень тонкие около двух миллиметров, при этом для правильной работы конструкции мастер регулирует толщины деки с высокой точностью, используя для этого [толщиномеры](http://elcoda.com/thickness-meter-herdim-220-mm.html) с погрешностью в сотые доли миллиметра. Чтобы деки выдержали мощную энергию во время исполнения, в конструкции используются дополнительные подкладки – [футоры](http://elcoda.com/back-joint-reinforcement-sprucfor-guitar-571206.html).
Футор нижней деки расположен над швом в месте склейки частей деки. С внутренней стороны специальный [футор вклеивается под гитарной подставкой](http://elcoda.com/bridge-interior-reinforcement-sprucfor-guitar-571207.html), кроме того в верхней части деки вклеивается [футор розетки](http://elcoda.com/guitar-rosette-reinforcement-german-spruce-571205.html). Кроме футоров со внутренней стороны дек приклеиваются [поперечные пружины](http://elcoda.com/soundboard-braces-guitar-german-spruce-571201.html). К верхней деке, кроме поперечных пружин приклеивают [веерные пружины](http://elcoda.com/soundboard-braces-guitar-german-spruce-571202.html). Пружины обеспечивают жесткость конструкции гитарного корпуса. Не менее важная задача пружин – гармоническая настройка, не даром в Испании  пружины называют гармоническими.
Пружины гитары служат важным инструментом настройки инструмента при его построении. Энергия колебания струны передается конструкции в узловых точках от косточки через подставку и [клоц](http://elcoda.com/endblocks-guitar-german-spruce-571203.html). Задача пружин компенсировать и распределить энергию колебаний таким образом, чтобы мы могли услышать звук нужной интонации и тембра. Настройка осуществляется расположением пружин, подбором материала, изменением толщин и высоты пружин. Пружины, как и другие внутренние части гитары изготавливают из ели  и кедра с хорошими резонансными свойствами.
В местах соединения дек и обечайки вклеиваются [контробечайки](http://elcoda.com/guitar-lnings-lime-571204.html). Рейка специально изгибается по форме обечайки. Часто между верхней декой и обечайкой роль контробечайки выполняют сухари – специальные клинья маленького размера.

На гитары со стальными струнами в [гриф монтируется металлический анкер](http://elcoda.com/semi-finished-western-guitar-neck-mahogany-571002.html), предохраняющий гриф от деформации под напряжением струн.

Особенности посадки и постановки рук при игре на классической гитаре:

Как и на любом другом инструменте, обучение на классической гитаре начинается с посадки, постановки правой и левой руки, объяснения, как правильно держать инструмент.

Вот как описывает правильную посадку с использованием подставки  под ногу Эмилио Пухоль, педагог и музыковед, автор «Школы игры на классической гитаре», которой отдаёт предпочтение большинство современных музыкальных школ: “При игре на гитаре гитарист должен сидеть на устойчивом сиденье без пружин и подлокотников, высотой пропорционально его росту. Левую ногу необходимо поставить на подставку, гитара кладётся выемкой обечайки на левое бедро. Нижняя дека прижата к груди. Корпус тела слегка наклонён вперёд, плечи сохраняют своё естественное положение. Левое бедро образует с корпусом тела небольшой острый угол, нога согнута и ступня опирается на подставку. Правая нога твёрдо стоит на полу под прямым углом. Необходимо следить, чтобы пятка не отрывалась от пола. Нижняя часть гитары кладётся на правую ногу. Гитара должна принять устойчивое положение”.

На сегодняшний день в посадке классического гитариста произошли некоторые изменения, и связано это с появлением  новых приспособлений, таких как "суппорты". «Суппорт» - это подставка для игры на гитаре дугообразной формы с разным количеством креплений, чаще всего в виде присосок.

Это приспособление крепится к обечайке гитары и ставится на левую ногу, при этом обе ноги стоят на полу. Угол обеих ног относительно корпуса тела одинаковый, равен 90 градусам. В современном преподавании классической гитары всё больше педагогов отдают предпочтение данному виду подставки. У неё есть очень много преимуществ: более устойчивое положение ног и всего корпуса, т.к. обе ноги упираются в пол. С классическими подставками положение левой ноги было менее устойчивое, потому что левая нога стояла на подставке и сама подставка могла опрокинуться набок и упасть (довольно часто это происходило с маленькими детьми, которые начинали активно себя вести на занятиях, вертеться, баловаться и отвлекаться).

Ещё одно преимущество «суппорта» состоит в том, что исчезает зажатость в левой ноге и особенно в поясничном отделе позвоночника. При посадке с классической подставкой за счёт того, что левая нога приподнята вверх, на поясничный отдел позвоночника идёт лишняя нагрузка и возможно возникновение боли.

И последний плюс новых подставок -  это более удобное положение самой гитары: за счёт различных механизмов на подставках типа «суппорт», намного легче отрегулировать положение гитары под углом в 45 градусов. Ранее этот угол достигался сгибанием левой ноги. Начинающим гитаристам трудно было сразу найти правильное положение, тяжело привыкнуть к  такой посадке: затекала левая нога, болела спина.  «Суппорт» не только избавляет начинающего гитариста от временного неудобства, но и снижает риск возникновения болей в спине, поскольку сохраняет ровную осанку. Таким образом, «суппорт» можно отнести к здоровьесберегающим средствам, и его использовние эффективней для формирования навыка  правильной посадки у начинающего гитариста, чем подставка под ногу.

Постановка рук

От положения правой руки зависит не только качество, сила и разнообразие звуков, но и подвижность пальцев; её действия определяют ритм, экспрессию, нюансы и всю гамму звучаний, необходимых для хорошего исполнения. Правильное положение левой руки обеспечивает лёгкость и независимость движения пальцев; её действия способствуют точности и длительности звучания, быстрой смене звуков.

 Постановка правой руки. Верхняя часть предплечья (у локтя) кладется на ребро нижней части гитары, кисть руки находится над струнами в полусогнутом положении. Запястье правой руки немного изогнуто и имеет форму «горбика», это даёт возможность пальцам правой руки максимально сильно атаковать струну и достигать выразительного динамического звучания. Пальцы также находятся в полусогнутом положении, имеют округлую форму. Большой палец выдвинут немного вперёд таким образом, что пальцы правой руки напоминают форму «креста». При извлечении звука кисть должна быть неподвижна и не должна напрягаться. Правая рука должна быть прямой, необходимо следить, чтобы не было «заломов» в запястье.

Постановка левой руки. При игре на классической гитаре пальцы левой руки должны находиться в полусогнутом положении. Локоть левой руки свободно и естественно висит, его не следует прижимать к себе или выдвигать вперёд, также не стоит наклонять его в сторону. Струны прижимаются кончиками пальцев. Пальцы не должны прогибаться в суставах, а  наоборот, должны быть округлыми. Большой палец находится на задней части грифа, примерно по центру. Левая рука висит на грифе, и если мы уберём большой палец, то она упадёт за счёт своего веса, благодаря этому струны на гитаре зажимаются не за счёт мышц пальцев левой руки, а за счёт веса самой левой руки. При движении пальцев на верхние струны (басовые) большой палец вслед за ними двигается наверх и так же он двигается за пальцами при движении вниз.

Итак, самое первое, чему мы учим на классической гитаре - это посадка и постановка рук, как правильно держать  инструмент.  Чем больше внимания преподаватель уделяет этому, тем скорее пройдёт зажатость и скованность, которые являются причиной многих ошибок. Важно помнить, что обучение должно быть методичным, поскольку наша цель – выработка навыка правильной посадки, правильной постановки рук, а значит  постоянный  контроль со стороны преподавателя и самоконтроль ученика – непременное  и самое важное условие обучения.

В течение всего периода обучения гитарном исполнительстве, как и во всех других видах музыкально-исполнительского искусства, нужно, прежде всего, стремиться к культуре исполнения, к выявлению художественной содержательности исполняемого, к качественному звучанию и, конечно же, к свободной, развитой технике. То есть, иначе говоря, ко всему тому, из чего складывается цельное музыкально-художественное впечатление, очаровывающее и захватывающее слушателя.

Вместе с тем, педагог, следующий в своем искусстве практикой к классическим традициям, не должен проходить мимо поисков и инноваций. Важно во всех случаях оставлять за собой право анализировать, обобщать и синтезировать лучшие, наиболее прогрессивные и полезные стороны. Необходимо учиться видеть и использовать самое нужное, стараясь прогнозировать, что из нового действительно может принести пользу в той или конкретной учебной ситуации — скажем, оказаться полезным в развитии ученика на перспективу (через год или два).

Освоение инструмента и совершенствование игровых навыков невозможно без изучения и исполнения упражнений, гамм, арпеджио. Работа над упражнениями, гаммами, этюдами является процессом художественным. Ведь успех в конечном итоге зависит от целесообразности индивидуального применения того или иного приема, штриха, метода, подхода и т.д. именно в данной ситуации.

Успешное техническое развитие происходит лишь в том случае, если при каждом проигрывании обучающимся решается определенная музыкальная задача, контролируется слухом характер звучания, соблюдаются динамические оттенки, ритм, штрихи. В гаммах обязательно должны присутствовать штриховые, ритмические, динамические варианты для привлечения большего интереса обучающегося. В процессе повторения определенных технических формул развиваются необходимые для автоматизма, точности, уверенности исполнительские движения.

**Тема 3. Инструмент и его устройство. Посадка ученика и постановка рук.**

**Устройство балалайки.**

Корпус балалайки имеет треугольную форму. Кузов выпуклый, склеивается из ореховых, кленовых или буковых тонких дощечек - клёпок, имеющих клиновидную форму. Количество клепок: от пяти у массовых фабричных до семи и девяти у концертных инструментов. Иногда между клепками вклеиваются тонкие декоративные прожилки, обычно черные у инструментов, имеющих светлую полировку, и белые - у тонированных в темный цвет. Прожилки художественно завершают отделку кузова, придавая инструменту изящный вид. На качество звучания они не влияют.

В нижней части кузова клепки приклеиваются к задинке - довольно толстой (7—10 мм), косо поставленной доске, фанерованной той же породой дерева, что и клепки.
В верхнем углу кузова, где сходятся вместе все узкие концы клепок, изнутри вклеивается небольшой еловый или березовый брусок, называемый клёцем (от немецкого слова derKlotz - чурбан, бревно), стойкой или сухарем. В этот брусок, при помощи шипового соединения вклеивается пятка - нижний конец шейки грифа. Очень часто клепки собираются не на клеце, а непосредственно на утолщенной пятке грифа.

Все места склейки клепок изнутри дополнительно проклеиваются узкими полосками бумаги или тонкой ткани. Это придает инструменту большую механическую прочность и препятствует проникновению влаги в тонкий слой клея между клепками.

Сверху кузова приклеивается резонансная дека — тонкая пластинка, изготавливаемая из мелкослойной ели. Годичные слои дерева располагаются вдоль струн.

Снизу на деку для большей ее упругости приклеиваются две еловые пружины. Пружины разделяют деку на три части.
В профиле пружины имеют форму клина. Наибольшая высота пружин - на середине, к концам они делаются тоньше. Концы пружин вклеиваются в гнёзда - углубления, вырезанные в контробечайках - узких еловых полосках, приклеенных изнутри по краям наружных кленок для увеличения площади склейки деки с кузовом.

По середине первого промежутка, ближе к первой пружине, прорезается голосник - круглое отверстие, украшенное розеткой, вклейкой из декоративных пород дерева.

В том месте, где на деке будет приклеиваться нижний конец накладки грифа, для большей прочности наклеивается тонкая еловая пластинка.

Дека имеет форму равнобедренного треугольника со слегка выпуклыми боковыми сторонами. Боковые и нижняя кромки деки оформляются набором прожилок из окрашенного березового шпона и обкладываются более широким кантом из бука или клена, или же инкрустируются разноцветными кусочками цённых пород дерева.

Чтобы предохранить деку от царапин, возможных при игре, над ней в верхней части возле грифа устанавливается щиток (панцирь) из тонкой пластинки твердого дерева. Щиток навесной, касаться деки он не должен. На массовых инструментах вместо щитка непосредственно на деку наклеивается тонкий слой декоративного шпона.

Сверху на шейке наклеивается накладка, деревянная планка толщиной 5 - 6 мм, с закрепленными в ней металлическими ладами. Для накладки берется палисандр, черное, железное дерево, груша, мореный под черное дерево граб и другие твердые породы.

Лады в профиль имеют грибовидную форму: верхняя часть широкая, выпуклая, к ней прижимаются струны во время игры;
нижняя часть лада вытянута в тонкую ребристую пластинку, которая на клею запрессовывается в узкую щель, прорезанную в накладке. Прокатываются лады из латунной или нойзильберовой проволоки, толщиной в 2—5 мм.
Накладка наклеивается так, что большая часть ее находится на шейке (15—16 ладов), а меньшая наклеивается непосредственно на деку или на щиток. В последнем случае между накладкой
и декой образуется зазор. Иногда накладку доводят только до щитка, а часть ладов вклеивают непосредственно в щиток.

Всего на балалайке от пятнадцати до двадцати четырех ладов.Для удобства ориентации на грифе на 2-м, 5-м, 7-м, 10-м, 12-м, 17-м и 19-м ладах вклеиваются небольшие белые перламутровые или целлулоидные кружочки и ромбики. Иногда эти метки вклеиваются сбоку грифа.

К верхней части шейки балалайки приклеена головка (лопатка) с механизмом для натягивания струн.

Порожек изготовляется из кусочка твердого дерева или кости. В нем делаются неглубокие прорези для равномерного распределения струн по ширине грифа. Глубина прорези должна быть такой, чтобы струны были по возможности ближе к 1-му ладу, но не касались его.

Иногда вместо порожка запрессовывается установочный лад: струна, перегибаясь на этом ладе, сразу устанавливается на необходимую минимальную высоту над грифом. Порожек в этом случае приклеивается .выше установочного лада и служит только гребенкой, предохраняющей струны от бокового смещения. Прорези в нем делаются более глубокие, чтобы струна плотно ложилась на установочный лад.

Подставка для струн (кобылка) изготовляется из клена или бука, снизу имеет фигурные вырезы. Высота подставки должна быть такой, чтобы поднятые ею струны не дребезжали на ладах во время игры. Однако поднятые слишком высоко, струны режут пальцы, на них тяжело «играть. Надо выбирать середину.

На балалайках примах первая струна - стальная, вторая и третья - жильные, или нейлоновые. Жильные струны изготовляются из кишок животных, обработанных особым образом. На инструментах больших размеров все струны стальные, обвитые медной проволокой - канителью.

Внизу струны крепятся к трем деревянным колочкам - кнопкам, которые вставляются в отверстия, просверленные в задинке возле нижней кромки деки. В месте перегиба струн на кромке вклеивается кусочек твердого дерева. Часто на массовых инструментах струны крепятся к струнодержателю - тонкой металлической пластинке, имеющей выштампованные зацепы для струн. Струнодержатель тремя шурупами привинчивается к задинке.

На басовых и контрабасовых балалайках правый угол кузова срезается: в этом месте вклеивается деревянный брусок с просверленным в нем сквозным отверстием, куда вставляется ножка - палка с острием или резиновым наконечником, служащая инструменту опорой во время игры.

В семейство оркестровых балалаек входят: прима, секунда, альт, бас и контрабас.

Посадка, постановка.

От правильной посадки и постановки во многом зависит му­зыкальное развитие, совершенствование исполнительских навы­ков учащегося; начиная с первых уроков и до конца обучения, на эти моменты нужно обращать самое серьезное внимание.

Посадка играющего — момент, организующий исполнителя нал музыкальном инструменте. Учащийся должен быть внутренне подтянутым, собранным в процессе игры, как бы «слиться» с ин­струментом. От этого зависит развитие правильных мышечных  ощущений и, следовательно, качество пополнения. Педагог дол­жен следить за тем, чтобы во время занятий ученик не уставал: правильная, без напряжения посадка обеспечивает наименьшую» утомляемость во время игры.

Ученика нужно приучать сидеть на половине стула, слегка на­клонившись вперед. Правая нога стоит перпендикулярно полу на всей ступне. Левая нога ставится чуть впереди таким образом, что­бы ее пятка оказалась на уровне середины правой ступни.

Для правильной посадки учащегося необходимо обратить взи­мание на высоту стула: при стандартной его высоте учащемуся небольшого роста желательно подставлять под ноги подставку (дощечку, низкую скамеечку), чтобы обеспечить правильное по­ложение инструмента и корпуса исполнителя.

Важно следить, и за тем, чтобы плечи учащегося находились на одном уровне. Не говоря о том, что поднятые или чрезмерно опущенные плечи вносят дополнительное мышечное напряжение, неправильная посадка, при которой одно плечо оказывается вы­ше другого, может привести к серьезным костным изменениям\* искривлению позвоночника.

Положение инструмента. Инструмент устанавливается уча­щимся таким образом, что нижний угол балалайки опускаете примерно до уровня нижнего порожка. Ступни и колени нахо­дятся на одном уровне, от расстояния между ними зависит Опти­мальное положение инструмента; расстояние между ногами по­могает найти устойчивое положение балалайки, при котором уче­ник не давит на угол инструмента. Таким образом, положение инструмента регулируется и корректируется в зависимости от индивидуальных особенностей физического строения ученика.

Головка (в некоторых методических изданиях она называется «лопатка») инструмента должна находиться примерно на уровне плеча и на таком расстоянии от него, чтобы левая рука, поддер­живающая гриф, не была прижата к туловищу или чрезмерно удалена от него, она слепка приподнята локте.

Балалайка имеет две основные точки «удержания» (опоры) корпус ее слегка прижат к туловищу и удерживается правой и левой ногами. Третья, дополнительная точка. опоры — внутренняя сторона предплечья правой руки, положенного примерно посере­дине между нижним порожком и верхним, углом 'Инструмента, (Положение предплечья зависит от особенностей физического сложения ученика.)

Инструмент должен быть обращен к исполнителю декой, плоскостью грифа так, чтобы он мог видеть лады, струны. Дека с вертикальной, плоскостью образует угол примерно в 40°.

Постановка левой руки. Плечо лавой руки должно без напря­жения, .свободно провисать вдоль туловища, локоть несколько отводится от корпуса исполнителя, его не следует прижимать к туловищу. Рука согнута в локте и ее предплечье направлено в сторону шейки грифа. Гриф балалайки помещается между фа­лангами большого и указательного пальцев и опирается запястьем ладони таким образом, чтобы большой палец прикасался внут­ренней стороной ногтевой фаланги к грифу на уровне третьего лада (при игре в 1 позиции), а указательный палец находился на уровне второго лада.

Гриф не должен ложиться во впадину между большим и ука­зательным пальцами, а также на ладонь, т. к. это может приве­сти к напряжению мышц, неправильному положению пальцев, а, следовательно,  к формированию технического дефекта в раз­витии двигательных навыков.

Запястье находится на одной линии с локтем.

На балалайке играют всеми пальцами правой руки. Схемати­чески  при игре в первой позиции пальцы левой руки располага­ются следующим образом: указательный (первый палец) —нахо­дится на втором ладу, средний (второй палец) — на третьем или четвертом ладах, безымянный (третий палец) — на шитом ладу, мизинец (четвертый палец) — на шестом, реже седьмом ладах, большой палец (б. п.), как было сказано выше, устанавливается на уровне третьего лада. Такое расположение пальцев на грифе инструмента сохраняется, в основном, при игре во всех позициях.

Палицы ставятся на лады в полусогнутом положении поду­шечкой ногтевой фаланги (молоточкам).

Прижимать струны на ладах следует с силой, необходимой для извлечения ясного, чистого звука, усилие должно быть на­правлено вдоль грифа. При исполнении не рекомендуется черес­чур удалять пальцы друг от друга или их соединять. Нельзя при­жимать третью струну большим пальцем при игре на первой  струне или убирать этот палец под гриф, т. к. это мешает точной смене позиций и нарушает работу кисти в целом.

Педагог должен самое тщательное внимание обращать на то, чтобы в процессе занятий на балалайке ученик не поднимал вы­соко над грифом пальцы левой руки и не убирал их под гриф. Чтобы научиться удерживать палицы, полезно поиграть специ­ально подобранные для этого навыка упражнения и этюды. Ра­боте третьего и четвертого пальцев как наиболее слабых следует уделить самое серьезное внимание. Отсутствие  тренировочного  материала,  способствующего  совершенствованию  постановки рук, может повлечь за собой крупные погрешности в техническом развитии, будет тормозить формирование (позиционного чутья, приведет к неправильной фразировке). С самого  начала  педагогу следует требовать от ученика точного исполнения аппликатуры в  разучиваемых этюдах, упражнениях, пьесах.

Постановка  правой руки. Одним из важнейших условий  испол­нительского роста обучающегося является правильное владение  тех­никой движений правой руки. Только при наличии рационально, естественно организованных движений возможен сильный и в то же время мягкий, глубокий, красивый звук.

При правильном положении правой руки необходимо, чтобы предплечье своей естественной тяжестью легло примерно посе­редине между нижним порожком и верхним углом' балалайки. Пальцы правой руки находятся ближе к концу грифа. Такая постановка руки обеспечивает наиболее качественное  в тембровом отношении и удобное звукоизвлечение.

После того, как найдена точка опоры предплечья, производит­ся естественный сгиб руки в запястье. Расстояние кисти от под­ставки  регулируется педагогом в соответствии с индивидуальны­ми особенностями строения руки ученика. Кисть не следует слиш­ком сгибать и остужать, т. к. это мешает правильному исполне­нию штрихов. Точный угол сгиба — один из основных моментов, влияющих на свободу движения запястного сустава. Следует за­метить, что в процессе игры необходимо следить, чтобы амплиту­да движений кисти не увлекала за собой и предплечье: пред­плечье и локоть правой руки не должны повторять кистевых дви­жений. При движении кисти в разные стороны (вниз и вверх) предплечье будет слегка разворачиваться, что и обеспечивает свободный ход кисти, при этом используется ее собственная сила тяжести.

В момент игры пальцы правой руки слегка присобраны, внеш­ние очертания кисти — мягкие, без острых углов.

Освоение инструмента и совершенствование игровых навыков невозможно без
изучения и исполнения этюдов, упражнений, гамм, арпеджио. Важнейшим условием обучения является единство музыкально-художественного и технического развития, поэтому изучение упражнений и этюдов должно быть тесно связано с ознакомлением обучающихся с художественным материалом. Следует объяснить обучающимся важность исполнения этюдов как художественных произведений на определенные виды техники, которые способствуют активному развитию технической оснащенности и развивают музыкально-исполнительскую сторону. При освоении этюдов предметом внимания должна стать не только техническая сторона, но и художественно-музыкальная: фразировка, динамика, штрихи, качество звука, агогика.

Обучающимся с недостаточно развитым чувством ритма полезно исполнение этюдов ритмического характера. Гаммы и арпеджио представляют собой ту основу, на которой вырабатывается большинство технических навыков музыканта на протяжении всего его обучения в школе.

Следует соблюдать принцип последовательности изучения упражнений, гамм и арпеджио, когда в каждом классе прибавляются свои специфические задачи и трудности. Общими требованиями для всех классов при исполнении гамм являются:

• четкая ритмическая организация;

• качественное звукоизвлечение;

• штриховая определенность;

• динамическая ровность.

Успешное техническое развитие происходит лишь в том случае, если при каждом проигрывании обучающимся решается определенная музыкальная задача, контролируется слухом характер звучания, соблюдаются динамические оттенки, ритм, штрихи. В гаммах обязательно должны присутствовать штриховые, ритмические, динамические варианты для привлечения большего интереса обучающегося. В процессе повторения определенных технических формул развиваются необходимые для автоматизма, точности, уверенности исполнительские движения.

Тема 3.**Инструмент и его устройство.**

**Думбыра.**
 Думбыра состоит из трех частей: корпуса, грифа (шейки) и головки. *Корпус* имеет кузов, деку, которая закрывает кузов сверху и окантовывается по краям обечайкой, кнопки для закрепления струн и нижний порожек, предохраняющий деку от давления натянутых струн. В середине деки находится круглое отверстие — голосник. Над декой, около накладки грифа имеется навесной панцирь, защищающий при игре деку от царапин.
 *Гриф (шейка)* вставлен в корпус и закреплен в нем. Сверху на гриф наклеена накладка, в месте соединения головки с шейкой грифа прикреплен верхний порожек. На накладку нанесены тонкие поперечные пропилы, в которые вставляются металлические порожки. Промежутки между металлическими порожками называются ладами. Порядковый счет их начинается от верхнего порожка. Лады V, VII, X, XII, XVII и XIX отмечены кружочками.
 *На головке* грифа имеются валики для закрепления струн. Их натяжение регулируется вращением колков.От расположения подставки и верхнего порожка зависит высота струн над грифом. Струны, слишком высоко приподнятые над грифом, затрудняют игру на инструменте, их трудно прижимать на ладах. Углубления (прорези) для струн на подставке должны быть неглубокими и хорошо отшлифованными. Такие же углубления (прорези) делаются на верхнем порожке. Подставка устанавливается на деке в точно определенном месте. Это место должно находиться на одинаковом расстоянии как от верхнего порожка до 12-го металлического порожка, так и от 12-го металлического порожка до подставки. На верхней части подставки делают наклейки ровные или фигурные. В фигурной наклейке углубление (прорезь) для второй струны дальше от голосника на 2—3 мм. Фигурные наклейки служат для выравнивания
строя инструмента.
Думбыра изготавливается из выдержанного сухого дерева. Твердых пород деревьев или пластмассы. Металлическая колковая механика плотно прикреплена к головке инструмента, колки вращаются легко и плавно.
Все части инструмента должны быть хорошо пригнаны. От этого во многом зависит качество его звучания.

**Постановка исполнительского аппарата.
 Посадка**.
Основные требования к посадке думбыристов продиктованы необходимостью обеспечения следующих моментов:
— удобства звукоизвлечения правой рукой;
— удобства работы левой рукой во всех позициях;
— сохранения зрительной связи с играющими руками;
— свободы, а одновременно и собранности всего организма обучающегося.
Посадка думбыриста является одним из важных звеньев в процессе обучения игре на инструменте. Правильная посадка должна создать контакт исполнителя с инструментом и способствовать нахождению и выработке рациональных игровых движений, обеспечивающих хорошее звучание инструмента.
Корпус исполнителя не должен быть искривлен, плечи находятся в естественном свободном положении, а наклон корпуса, прижимающего инструмент, небольшим с минимальным мышечным напряжением и без сутулости. Такая посадка будет удобной и эстетичной.
Сидеть нужно на половине стула так, чтобы левая нога имела крепкую опору и всей ступней находилась на полу перпендикулярно ему (самое высокое положение). Правую ногу положить на левую и поднять на такую высоту, при которой наклон корпуса, необходимый для прижатия думбыры, будет минимальным. Думбыра кладется на правую ногу и прижимается грудной клеткой. В случае очень большого наклона корпуса правая нога приподнимается выше. В зависимости от роста обучающегося подъем правой ноги будет различным. И еще используется подставка, на которую ставится правая нога.

Основными точками опоры думбыры будут бедро правой ноги и грудная клетка, осуществляющая нажим на корпус инструмента в верхней его части. Вспомогательными точками опоры будет правая рука, лежащая предплечьем на корпусе инструмента и левая рука поддерживающая гриф - они уравновешивают силу давления правой руки на корпус инструмента. Высота головки грифа будет зависеть от положения левой руки согнутой в локте примерно под прямым углом. Высокое положение головки плохо сказывается на угол соприкосновения медиатора со струной. Самое серьезное внимание, с первых уроков обучения игре на думбыре необходимо обратить на посадку обучающегося и постановку инструмента. От этого во многом зависит правильное музыкально-исполнительское развитие ребенка. Важно следить, чтобы плечи обучающегося находились на одном уровне. Неправильная посадка может привести к искривлению позвоночника.

**Постановка правой руки.**

Работа над постановкой рук для обучающихся малоинтересна: им хочется скорее играть. Поэтому очень важно вызвать интерес к постановке, сделать ее предметом внимания обучаемых. Выработка тех или иных единых исполнительских принципов обусловлена природа инструмента, а постановка как комплекс принципов, эволюционно складывалась на основе общности, типичности строения человеческого тела и естественных движений. Состояние современного исполнительства дает богатый материал для обобщения наиболее правильных положений.

В цепи всех компонентов, составляющих в целом «постановку», самым сложным является «закладка» двигательных основ. Трудность усугубляется еще и тем, что описать, как это делается, со всей точностью невозможно. Поэтому преподаватель, вникнув в существо выдвигаемых положений, должен сам «пережить» их и независимо от своей исполнительской квалификации должен правильно показать обучающемуся работу рук, а также приемы игры, хотя бы на самых простых, но убедительных примерах. Правая рука плоской стороной предплечья должна лежать на краю деки, немного выше нижнего порожка с таким расчетом, чтобы медиатор приходился посредине между голосником и 14-м ладом. Точнее – медиатор должен ударять по струнам в том месте, где на думбыре получается наиболее красивый и сочный звук. Обязанность преподавателя, изучив акустические свойства инструмента, указать обучающемуся это место.

Во время работы над постановкой рук преподаватель должен быть убежден, что обучающийся воспринял принцип движения не только со знанием, но и в физических ощущениях (это особенно касается правой руки). Основное совершенствование работы рук происходит в домашних условиях, без наблюдения и контроля преподавателя. Поэтому следует руководствоваться хорошим правилом педагогики, говорящим о том, что «обучающийся сначала должен воспринять, а потом воспроизвести». В самом начале работы над постановкой рук не следует вообще доверять самостоятельную работу дома, полагаясь на их память. Лучше посвятить несколько уроков тому, чтобы обучающийся в классе, под наблюдением преподавателя ощутил характер работы рук и практически освоил правильность движений.

Еще лучше два недельных часовых занятия разбить на четыре по получасу, назначая их через день, чтобы обучающийся почаще восстанавливал в памяти и ощущениях правильность положения рук и движений. Полчаса для таких целей достаточно. Трудно предположить, чтобы начинающий был способен больше заниматься подобной работой самостоятельно дома.

**Положение медиатора и пальцев правой руки.**

Кисть правой руки должна быть компактной, четыре пальца ее (от указательного до мизинца) согнутыми (но так, чтобы концы их не касались ладони), и обязательно сомкнутыми по всей их длине, чтобы создать массив, равносильный большому пальцу и противоположный ему по действию (при сжатии медиатора). Указательный и большой пальцы должны описывать овал. Для звукоизвлечения медиатор должен так удерживаться в пальцах, чтобы его рабочая поверхность выступала из-под пальцев не более, чем на 5-7 мм. Для лучшего удержания медиатора в нем просверливается отверстие (в этом случае палец скользит по медиатору). Медиатор не должен задевать поверхность панциря или стучать по грифу. Для того чтобы во время игры медиатор не выскальзывал из пальцев, на его верхней части может быть также сделана неглубокая насечка.
Медиатор, обращенный узким концом вниз, кладется на середину ребра ногтевой фаланги указательного пальца (примерно у основания ногтя) и прижимается подушечкой большого пальца. Указательный и большой пальцы при этом должны описывать овал. Большой палец необходимо немного согнуть в суставе первой и второй фаланг. Неправильное соприкосновение медиатора и его фасок со струной приводит к резкому ухудшению звучания инструмента и появлению ненужных обертонов. Кисть правой руки компактна. Ее четыре пальца (указательный, средний, безымянный и мизинец) должны быть согнуты и находиться на одном уровне слегка прилегая, друг к другу. Нельзя чрезмерно подтягивать подушечки этих пальцев к ладони. Внешние очертания кисти правой руки — мягкие, без острых углов.

**Постановка левой руки.**

Плечо левой руки должно свободно и естественно свисать вдоль туловища, а локоть не прижиматься к нему и не отводиться в сторону. Рука сгибается в локте, а предплечье направляется в сторону шейки грифа. Гриф инструмента лежит на суставном утолщении, являющемся основанием указательного пальца. При нажатии пальцев на лады суставное утолщение служит подпоркой для грифа. Большой палец приложенный с небольшим усилием своей мякотью к противоположной стороне грифа, фиксирует положение грифа и не позволяет ему при нажиме пальцев на лады соскользнуть с суставного утолщения во впадину между большим и указательным пальцем. При положении грифа во впадине становится неизбежным кольцеобразный захват его большим и указательным пальцами, что влечет за собой неправильное положение играющих пальцев, торможение при переносах руки, и вообще нарушает работу кисти в целом.

Гриф не должен ложиться на ладонь. Чтобы этого не происходило, большой палец независимо от позиции надо держать приложенным к грифу против второго пальца, нажимающего на струну, не возвышая при этом кончик его над грифом. Такое положение большого пальца обеспечивает правильное положение всей кисти руки на грифе. Следует обратить внимание педагогов на встречающееся в практике явление, когда учащиеся из боязни поднять большой палец над грифом стараются его убрать совсем, для чего сгибают в первом суставе и кончиком упираются в гриф. Такого положения большого пальца нельзя допускать.

**Работа правой руки.**

Рассмотрение двигательного процесса связано с вопросом о свободе движения, основой которой является не расслабленность мышц, а правильная организация движения руки, рациональное использование ее конструктивных возможностей и двигательных устройств. Важно, чтобы в движении не принимали участия ненужные части руки и управляющие ими мышцы. Предельной свободы и выносливости можно достичь только в том случае, если движения производятся меньшей частью руки, в данном случае - кистью. Сгиб руки в запястном суставе является основным условием, дающий возможность строить двигательный процесс на одной кисти. При наличии сгиба кисть руки уподобляется маятнику, укрепленному на оси (предплечье). При покачивании кисти из стороны в сторону предплечье будет слегка разворачиваться в противоположном направлении, что и обеспечит свободный ход кисти в ту и другую сторону.

Предплечье при работе кисти должно оставаться на месте, а не двигаться в одном направлении с кистью, иначе движение будет строиться не на развороте предплечья, а на сгибании и разгибании руки в локтевом суставе. Это потребует больше затраты сил во время игры, так как для управления большим участком руки будут включены более крупные мышцы.

При кистевом движении надо особенно внимательно следить за тем, чтобы обучающийся не вращал предплечьем сознательно, так как разворот его – лишь следствие отклонения кисти вправо и влево, а не способ для того, чтобы привести ее в движение.

Очень сильно изгибать руку в суставе не надо. Большой изгиб делает кисть висящей, отчего увеличивается амплитуда ее колебания. Кисть по физическому состоянию становится «хлыстоватой», медиатор шлепает по струнам, а тремоло получается рыхлым. Маленький изгиб плох тем, что при быстрой игре он делает более вероятной вовлечение предплечья в единое движение с кистью. Однако изгиб, каким бы он ни был, сам по себе не предотвращает перехода на принцип игры «от локтя»; он только дает возможность «обособить» кисть в движении. При работе кисти нужно следить, чтобы она двигалась в ту и другую сторону плавно, без фиксации в нижнем и верхнем положении. Обучающийся должен как бы помахивать кистью, а не двигать ею активно из стороны в сторону. Если в процессе освоения движения будет проявляться тенденция подключить к работе кисти и предплечье, то преподаватель может придерживать предплечье рукой, но только слегка и больше для напоминания о том, что всей рукой двигать нельзя, чем для остановки ее движения. Опасаясь, что медиатор во время игры выпадет из руки, обучающийся обычно очень сильно сжимают его пальцами, излишне напрягая тем самым руку в запястном суставе. Поэтому вначале освоения движений можно временно пользоваться гнущимся медиатором. Его струна не выбивает из пальцев. Вообще же тонкие медиаторы для игры на думбыре не пригодны.

Движения правой руки, до постановки левой, должны быть доведены до некоторой автоматизации, чтобы обучающийся мог «забыть» о работе правой руки, и отступление от приобретенных навыков было бы исключено или, по крайней мере, стало наименее вероятным.

**Работа левой руки.**

В работе левой руки основная нагрузка ложится на пальцы. Их функцией является прижатие струны к ладам, требующее порой почти мгновенного сокращения мышц. Правильная постановка левой руки обеспечивает чистоту звука, достигаемую «цепкостью» пальцев, их беглость, и наименьшую утомляемость всей кисти руки. Работа пальцев (прижатие струны к ладам) основывается на естественных и привычных хватательных движениях. Но так как нажим на струну является целевым, требующим качественного нажатия (силы и точности постановки пальцев на лады), кончики пальцев надо ставить на струну отвесно, «молоточками» и к самому ладу, причем ногти стоящих на ладах пальцев своей плоскостью должны быть обращены в сторону корпуса думбыры, а не поперек. Для выработки правильной постановки пальцев вначале надо давать упражнения или пьесы, начинающиеся восходящим движением.

**Тема 4. Основные штрихи и приемы звукоизвлечения. Основы аппликатуры.**

**Звукоизвлечение на баяне.**

Звук - независимо от того, на каком инструменте он извлекается, - включает в себя три фазы: начало (атака звука), основную часть (развитие звука) и окончание (снятие звука). На баяне двум упомянутым факторам воздействия на звукообразование отводится различная роль. Если мех участвует во всех стадиях звукоизвлечения, то способ открытия и закрытия клапана воздействует только на атаку и снятие звука (кроме случаев медленного отпускания клавиши в основной части). Определённый способ ведения меха (увеличение или уменьшение давления в меховой камере), воздействия на клавишу (открытие или закрытие клапана) и сочетания этих параметров (скорость воздушной струи, устремленной на голос) обуславливает специфические особенности звучания на баяне.

Способы атаки, ведения, снятия и соединения звуков составляют основу технических приемов звукоизвлечения, из которых произрастает техника исполнения штрихов.

Несмотря на тесную взаимосвязь этих приемов, необходимо рассмотреть каждый из них в отдельности как целенаправленный и последовательно осуществляемый процесс.

Атака звука

Атака звука на баяне - это момент раскачивания металлической пластинки (голоса) до определенного состояния, то есть до появления качественного звука. Способ раскачивания голоса обуславливает спецефический характер атаки. При*мягкой атаке* голос раскачивается постепенно за счет медленного открытия клапана и одновременного увеличения давления в меховой камере. Возможно и "опережающее" открытие клапана, которое, как правило, применяется только в начале музыкального построения или после паузы. При *твердой атаке* голос раскачивается моментально за счет предварительного создания давления в меховой камере и быстрого открытия клапана (медленное открытие клапана в сочетании с предварительным давлением не позволяет достичь при атаке необходимого качественного уровня звука).

Скорость открытия клапана связана с определенной манерой воздействия на клавишу - с так называемым туше. Трудность классификации туше сопряжена с различным звуковым результатом, получаемым при одинаковом движении пальца и дифференцированных движениях меха. Но если представить давление в меховой камере неизменным, то можно вывести два основных способа пальцевого воздействия на клавишу, связанных с медленным или быстрым открытием клапана, - это *нажим* (движение пальца с площади клавиши) и *удар* (движение пальца с расстояния от клавиши). Как нажим, так и удар наиболее точно соответствуют медленному и быстрому открытию клапана. Классификация способов прикосновения, предложенная П. Гвоздевым [1, 15], является, на наш взгляд, нецелесообразной, поскольку в ней, наряду с основными способами (нажимом и ударом), выделяются приемы туше, которые либо оказываются производными от основных способов (легкий пальцевой удар, толчок), либо совпадают с характерными приёмами звукоизвлечения (глиссандо). Встречающееся в баянной методической литературе так называемое "неполное туше", связанное с частичным открытием клапана, влияет на специфику основной части звука, а способы соответствующего воздействия на клавишу - неполный нажим или легкий пальцевой удар - можно считать разновидностями основных видов туше.

Другим фактором, позволяющим варьировать характер атаки звука на баяне, является степень давления в меховой камере в момент открытия клапана. Создание давления связано с определенным характером движения меха - способом подачи воздуха к голосам. В отличие от многочисленных способов движения меха, способов подачи воздуха может быть два: это способ эластичной и способ интенсивной подачи.

Отличительная черта *эластичной* подачи - постепенное и последовательное включение мышц различных частей левой руки баяниста в процесс движения, начиная с мышц плеча; последней включается кисть, которая через обусловленные точки воздействия передает корпусу инструмента уже набранную инерцию движения. *Интенсивная подача* осуществляется за счет одновременного включения в движение всех мышц руки. Между этими контрастными способами подачи воздуха располагается множество возможных градаций характера исполнительского ведения меха.

Рассмотрев факторы, которым принадлежит важная роль в процессе звукообразования на баяне, сформулируем следующее определение: ***под техническим приемом атаки звука на баяне подразумеваются способы воздействия на начало звука, связанные со способом подачи воздуха и способом воздействия на клавишу***.

Дифференциация технического приема, именуемого атакой звука, на баяне реализуется благодаря различным сочетаниям упомянутых способов воздействия на начало звука. Здесь подразумеваются:

1. способ воздействия пальца на клавишу (нажим, удар);
2. способ подачи воздуха (эластичная, интенсивная);
3. временные сочетания движений пальца и меха - синхронно движению меха, раньше или позже начала движения.

Основные способы атаки звука на баяне

1. *Мягкая атака*. Одновременный нажим клавиши и эластичная подача воздуха. Возможно и предварительное нажатие клавиши, но как исключение.
2. *Твердая атака*. Предварительная подача воздуха и толчок клавиши. Этому виду атаки, в зависимости от индивидуальных характеристик инструмента (ответа голосов), свойственен ограниченный диапазон применения, так как при определенном уровне громкостной динамики, предварительной подаче воздуха и нажиме клавиши может возникнуть нежелательный эффект "стопора" звука. В процессе получения качественного звука решающую роль играет соотношение скорости толчка и уже имеющегося давления в меховой камере. Чем больше давление, тем большей должна быть скорость толчка.
3. *Жесткая атака*. Предварительная интенсивная подача воздуха и удар клавиши. Разновидностью жесткой атаки является удар клавиши в момент отдачи меха. При разжиме (сжиме) меха производится короткий рывок меха с последующим небольшим обратным движением - отдачей.

Ведение звука

Атаку сменяет следующая фаза звукообразования, его основная часть - ведение звука. Вся палитра громкостно-динамических оттенков и тембровых красок зависит от характера звуковедения. За исключением медленного отпускания клавиши на звучащей ноте и приема вибрато, рассматриваемая фаза обуславливается специфическими особенностями ведения меха. *Управление развитием звука предполагает постоянное ощущение подачи оптимальной струи воздуха, способствующей определенному колебанию голоса*.

Возможны различные способы развития на стадии звуковедения, основными из которых являются следующие:

1. отсутствие заметных изменений громкости и тембра на протяжении звука;
2. постепенное увеличение громкости от начала звука к его окончанию;
3. аналогичный спад громкости после акцентированной атаки;
4. громкостно-динамическая волна, объединяющая нарастание и спад.

Окончание звука

Процесс окончания звука связан с прерыванием воздушной струи, устремленной на голос. Это прерывание достигается посредством закрытия клапана, прекращения подачи воздуха мехом или синхронного закрытия клапана и прекращения подачи воздуха. Характер окончания звука предопределяется спецификой постепенного или моментального затухания, будучи зависимым от соответствующего типа прерывания воздушной струи.

Технический прием окончания звука характеризуется:

1. способом снятия пальца с клавиши (скоростью закрытия клапана);
2. способом остановки меха (прекращением подачи воздуха мехом);
3. временным соотношением способа снятия с клавиши и способа остановки меха (снятием пальца до остановки меха, позже остановки и одновременно).

Основные способы окончания звука

1. Снятие звука без остановки меха - *пальцевое снятие*, применительно к которому можно рассматривать:
	* снятие-*освобождение*;
	* снятие-*отдергивание*.
2. Снятие звука при помощи остановки меха с дальнейшим снятием пальца - меховое снятие, также допускающее определённые варианты:
	* *затухающее*, связанное с постепенной остановкой меха;
	* "*эхо*", возникающее в результате резкой остановки меха благодаря оставшимся открытыми клапанам (через открытые окошки деки слышны отзвуки колебаний язычков, резонирующих в меховой камере).
3. Одновременное снятие мехом и пальцем - *синхронное снятие*. Мех вместе с пальцами участвует в окончании звука, точно реагируя на характер движения пальцев. Синхронное снятие разделяется на *мягкое*, напоминающее окончание дыхания (фразы), и *резкое*. Мягкое снятие достигается при помощи медленного освобождения клавиши и одновременной эластичной остановки меха; резкое - за счет одновременного отдергивания пальца и моментальной остановки меха.

**Штрихи**

Переходя к рассмотрению штрихов на баяне, нужно, прежде всего, отметить, что толкование штриха является одним из самых запутанных разделов в баянной методике (да и не только в баянной). Если проследить историю возникновения и развития этого понятия, то станет ясно: трактовка штриха на разных инструментах чаще всего соотносилась с изменением характера звука в зависимости от определенного движения руки.

Термин "штрих" (черта, линия) был заимствован когда-то скрипачами у художников, поскольку в движениях кисти живописца и смычка скрипача присутствовало что-то общее. Вскоре термин "штрих" приобрел значение того или иного приема игры и получил распространение среди музыкантов различных специальностей, в том числе - баянистов.

Каждый музыкант, исходя из специфики звукоизвлечения на собственном инструменте, трактует понятие штриха на свой лад. К примеру, скрипачами подразумеваются способ и степень контакта смычка со струной, пианистами - принцип воздействия на клавишу, связанный с атакой звука (поскольку основная часть последнего всецело обуславливается характером начальной фазы), органистами - приём пальцевой артикуляции.

Видимо, поэтому баянисты долгое время отождествляли штрихи и исполнительские приёмы, что представляется закономерным. Обращаясь к нотной литературе для упомянутых инструментов, педагоги и аранжировщики зачастую не особенно вдавались в специфику звукоизвлечения; в результате штрихи, а вместе с ними и соответствующие трактовки понятия, механически переносились в методику и исполнительскую практику. Так, в звуковом пособии А. Онегина "Штрихи на баяне" можно встретить формулировку: "Штрихами называются способы извлечения и ведения звука" [2], а в руководстве П. Говорушко "Основы игры на баяне" под штрихами понимаются "способы звукоизвлечения, различные по характеру и окраске звучания" [3, 52].

На самом же деле штрих, по сравнению с приемом, есть понятие более широкое, вбирающее в себя атаку, ведение, снятие и соединение звуков, а также специфические характеристики звучания, порождаемые взаимодействием этих приемов. Штрих, в отличие от приёма, подразумевает полную характеристику звука. В данной работе ***штрихом будет называться звуковой результат определенного сочетания приемов атаки, ведения, снятия и соединения звуков***.

При изучении штрихов каждый из них необходимо расчленить на составные динамические элементы, уделяя особое внимание одной из сторон, участвующих в звукоизвлечении - меху или пальцу, - и добиваясь естественной, без напряжения, работы мышц. Такой детальный разбор и освоение отдельных движений позволяют досконально изучить процесс возникновения того или иного звучания и, при необходимости, сосредоточить внимание на дополнительном тренинге одного из упомянутых элементов.

Следующая стадия - одновременное воссоздание всех составных частей штриха.

Достигнув необходимого качества звучания, рекомендуется постепенно автоматизировать соответствующие движения за счет переключения внимания (с двигательной сферы на слуховую).

Оптимальный результат достигается исполнителем, когда представляемый внутренним слухом характер звучания, при помощи автоматизированного действия, находит реальное воплощение в звучании инструмента. При этом контролю двигательной сферы отводится периферийная роль, а слуховое внимание приближается к максимальной концентрации.

Добившись автоматизма естественного действия при звуковом воссоздании того или иного штриха, следует переходить к использованию полученных навыков в художественном репертуаре. Здесь процесс работы над штрихами приобретает как бы обратную направленность. Звуковое представление требует адекватного "отклика" инструмента, а значит, и соответствующих движений, иначе говоря - точного алгоритма "движение - звук - штрих". Баянист, владеющий основными типами штриховой техники, должен стремиться к дифференцированному восприятию и отбору градаций звучания исходя из характера произведения, его образно-эмоциональной палитры.

С целью скорейшего овладения исполнительскими приемами и штрихами рекомендуется:

1.Ясно представлять звуковую специфику определённого штриха и его инструментальное воплощение.

2. Качественно выполнять штриховые указания и сохранять штриховое единство там, где это предписывается логикой художественного развития.

3. Учитывать зависимость выбираемого штриха от темпа и, соответственно, - темпа от характера произведения.

4. Гибко соотносить изменения в звучании штриха с темповыми изменениями. Разучивая произведение в медленном темпе, следует представлять его настоящий "скоростной режим" и, согласно этому представлению, формировать звукодвигательную основу исполняемых штрихов.

5. Точно соразмерять и оперативно осуществлять штриховые коррективы, обусловленные громкостной динамикой произведения.

**Группа залигованных штрихов**

Установив последовательность: от максимально плавного перехода одного звука в другой до предельно интенсивного акцентирования при связном соединении, - кратко охарактеризуем основные штрихи данной группы (с учётом возможного многообразия штриховых "оттенков" в зависимости от характера, стиля исполняемого произведения, индивидуальности музыканта, его манеры игры и качества инструмента).

1. *Легато* (связно). Условием легато является непрерывность звукового соединения, при которой появление нового звука должно быть как можно более

соединения, при которой появление нового звука должно быть как можно более незаметным - "вытекающим" из предыдущего звука. Обозначается данный штрих лигой и ремаркой *legato*.

На баяне штрих легато исполняется следующим образом: атака звука - мягкая (допустимы оба её варианта), основная часть - выдержанная (громкостно-динамическое развитие в данный момент не учитывается), соединение (основа характеристики штриха, его определяющий технический прием, сочетающий в себе приемы снятия и атаки) осуществляется за счет координации действий - освобождения одной и нажатия другой клавиши, при чутком реагировании меха, проистекающем из характера интонирования. В момент, предшествующий полному освобождению первой клавиши, нажимается вторая. Благодаря точному соотношению этих движений в меховой камере на протяжении перехода поддерживается постоянное давление воздуха.

Схема исполнения легато

Штрих легато применяется при исполнении певучих, протяжных мелодий. Обозначается общей лигой над или под нотами:

Аналогичным образом используется данный штрих в пьесах "Жаворонок" М. Глинки, в обработке русской народной песни "У зари-то, у зореньки" и т. д.

2. *Легато-портато (меховое)* представляет собой подчеркнутое мехом связное соединение звуков. В момент нажима клавиши осуществляется подача воздуха, которая, в зависимости от громкостной динамики и характера музыки, может быть как незначительной, так и довольно весомой. Степень подчеркивания зависит и от уровня предварительного давления в меховой камере, и от масштабов упомянутой подачи, "суммируя" предыдущее и последующее движения меха. Обозначается черточками под (над) нотами и общей лигой:

3. *Легато-портато (пальцевое)* - соединение звуков, подчеркнутое ударами пальцев. Движение меха связано с поддержанием давления в меховой камере, так как последнее в момент открытия очередного клапана начинает падать. Этот штрих характеризуется тем, что звуки, связанные лигой, подчеркиваются пальцевыми ударами в момент атаки. В зависимости от силы удара (определяемой

с учётом высоты и скорости падения пальца), можно выделить остропальцевоепортато и мягкое пальцевое портато.

Пальцевое портато является основным штрихом при сполнении быстрых залигованных (одноголосных или двухголосных) построений, подчеркивающим характер танцевальных мелодий, орнаментальных вариаций и т.п. Обозначается клинышками под или над нотами в сочетании с общей лигой:

4. *Легато маркато* - подчеркнутое соединение звуков толчком меха и ударом пальца. Этот штрих является комбинацией пальцевого и мехового портато.

Легато маркато обозначается акцентом под лигой:

**Группа прерывистых штрихов**

Отличительная черта этой группы - некоторое сокращение длительности звука (до 25%), вследствие чего при исполнении достигается не связное, но и не слишком отрывистое звучание. Благодаря возникающим паузам между звуками (в отличие от залигованных) прерывистые штрихи характеризуются возможностью более разнообразного использования приемов атаки и снятия звука. В зависимости от темпа и громкостной динамики, мех по-разному участвует в процессе звукоизвлечения названных штрихов. В отдельных случаях, при медленном или умеренном темпе, движения меха приобретают самостоятельное значение, но с ускорением темпа, как правило, ограничиваются общефразировочной, соединительной функцией.

В основу классификации этой группы штрихов полагается характер воздействия меха - на группу нот или на каждую ноту в отдельности.

**I. Группа прерывистых штрихов с общим движением меха**

1. *Твердое пальцевое нон легато*. Важнейшие характеристики:
атака - твердая;
основная часть - согласно громкостно-динамическому "рельефу" произведения;
снятие-освобождение.

Обозначается твердое пальцевое нон легато точками под (над) нотами и общей лигой:

Этот штрих применяется также при исполнении протяжных мелодий, которые невозможно сыграть легато из-за специфических особенностей фактуры.

2. *Жёсткое пальцевое нон легато*. Важнейшие характеристики:
атака - жёсткая;
основная часть - согласно громкостной динамике произведения;
снятие-отдергивание.

В подвижном темпе снятие-освобождение данного штриха будет противоречить характеру звука и физиологическим особенностям движения пальцев. При быстром ударе пальца, в качестве противовеса этому движению, требуется снятие-отдергивание.

Обозначается жёсткое пальцевое нон легато посредством комбинации точек и клинышков у соответствующих нот, а также общей лиги:

**II. Группа прерывистых штрихов с воздействием меха на каждую ноту**

1. *Мягкое нон легато*. Важнейшие характеристики:
атака - мягкая;
основная часть - выдержанная;
снятие - синхронное мягкое.

Обозначается черточками над или под нотами:

2. *Твердое меховое нон легато*. Важнейшие характеристики:
атака - твердая;
основная часть - ослабление громкостной динамики;
снятие - синхронное.

Обозначается перевернутыми "галочками" над нотами:

3. *Акцентированное нон легато*. Важнейшие характеристики:
атака - жесткая;
основная часть - выдержанная по громкостной динамике;
снятие - синхронное.

Обозначается акцентами под или над нотами:

Разновидностью акцентированного нон легато является нон легато сфорцандо. Основной части этого штриха присуще быстрое затухание. Обозначается знаком сфорцандо.

**Группа отрывистых штрихов**

В отличие от прерывистых штрихов, эта группа характеризуется значительным сокращением длительности звука (не менее чем вдвое); при этом достигается отрывистое звучание.

Отрывистые штрихи, как и прерывистые, подразделяются на пальцевые (кистевые), в которых мех распределяется на несколько нот, выполняя соединительную функцию, и меховые - в них движения меха реагируют на каждую ноту.

1. *Мягкое пальцевое стаккато*. Важнейшие характеристики:
атака - твердая;
основная часть - выдержанная;
снятие-отдергивание (здесь благодаря возрастанию паузы между звуками отсутствует "противоречие" между нажимом и отдергиванием).

Обозначается точками под (над) нотами:

2. *Активное стаккато*. Важнейшие характеристики:
атака - жесткая;
основная часть - выдержанная;
снятие-отдергивание.

Обозначается точками и клинышками под (над) нотами:

3. *Твердое стаккато*. Важнейшие характеристики:
атака - твердая;
основная часть - ослабление громкостной динамики;
снятие - синхронное, резкое.

Обозначается точками и перевернутыми "галочками" под (над) нотами:

4. *Акцентированное стаккато*. Важнейшие характеристики:
атака - жесткая;
основная часть - ослабление громкостной динамики;
снятие - синхронное, резкое.

Обозначается точками и акцентами под (над) нотами:

5. *Стаккатиссимо*. Важнейшие характеристики:
атака - жесткая;
основная часть связана только со слуховой фиксацией звуковысотных параметров;
снятие-отдергивание.

Особой эффектностью отличается исполнение указанного штриха на отдаче меха.

Специфическая особенность стаккатиссимо - сокращение длительности звука более чем наполовину (обычно на 75%).

**Характерные и специфические приемы игры на баяне**

Характерными называются технические приемы, которые не входят в число основных штрихов, но оказывают существенное воздействие на звуковую палитру баяна. Характерные приемы, по происхождению связанные с другими инструментами, на баяне приобретают специфическое для него звучание.

Одним из характерных приемов игры на баяне является *вибрато*, которому в последнее время придаётся все большее значение. На баяне *вибрато - исполнительский прием, обусловленный периодическими незначительными*

*изменениями силы и окраски звука в пределах, не нарушающих его основных параметров*. Вибрато характеризуется частотой, размахом и формой. Частота вибрато определяется числом упомянутых изменений силы и окраски звука в секунду, размах - амплитудой колебаний, форма - изменением звуковых характеристик во времени.

Вибрато подразделяется по качеству звучания на хаотическое (изобразительное) и управляемое (выразительное); исходя из техники выполнения, принято различать:

1. кистевое вибрато левой руки;
2. плечевое вибрато левой руки;
3. напряженное "дрожание" правой рукой;
4. управляемое вибрато правой рукой (с упором в крышку, в гриф, в клавиатуру);
5. частые удары в гриф.

Другим характерным приемом игры на баяне является *глиссандо - технический прием, выполняемый при помощи скольжения пальцев (руки) вверх или вниз по вертикальным и поперечным рядам клавиатуры*.

Глиссандо на баяне имеет следующие разновидности:

1. по одному ряду одноголосное;
2. по одному ряду двух-, трёхголосное и т.д.;
3. по двум вертикальным рядам (фортепианное);
4. по трем вертикальным рядам - хаотическое;
5. по трем вертикальным рядам - хроматическое (тремя пальцами или тыльной стороной большого пальца);
6. поперечное (одноголосное, двухголосное, аккордами).

Эффектным приемом на баяне является *тремоло* мехом:

1. попеременное движение (расжим-сжим по очереди);
2. триольное движение - однонаправленное;
3. комбинированное движение (расжим-сжим, сжим-расжим);
4. рикошет (попеременное движение и удары боринами меха - то верхней частью, то нижней).

К **характерным** приемам игры на баяне также относятся:

* *мартеллато* - приём, связанный с поочередным извлечением повторяющихся звуков правой и левой руками;
* *педализация* - гармоническое задержание звуков;
* *нетемперированное глиссандо* - замедленное открытие клапана при избыточном давлении в меховой камере;
* *легатиссимо* - наложение одних звуков на другие при исполнении одноголосных построений;
* *деташе* - соотнесение атаки и снятия звука с разнонаправленными движениями меха;
* *тембровое-регистровое варьирование* - переключение регистров на

 **специфическим** (шумовым) приемам игры относятся:

1. стук клапанов (клавишей) без движения меха;
2. игра на регистрах - быстрое ритмическое переключение последних без нажатия клавиш;
3. скольжение и удары по меху, по корпусу баяна;
4. "барабанная дробь" - ритмические толчки мехом при нажатых на левой клавиатуре нескольких септаккордах;
5. имитация шагов - быстрое скользящее движение по вертикальным рядам вниз без движения меха;
6. нажатие воздушного клапана.

В заключение следует отметить, что практические навыки полнее и глубже усваиваются при наличии определенной теоретической базы. Данная методическая работа может послужить основой для развития и закрепления упомянутых навыков. Изучение основных приемов и штрихов, переход к их разнообразному использованию и тончайшей дифференциации в художественных произведениях является длительным процессом, зависящим от индивидуальности исполнителя, уровня его музыкально-художественной культуры и качества инструмента.

**Принципы позиционной аппликатуры.**

 Аппликатурой называется способ расположения и порядок чередования пальцев в процессе игры на инструменте, а также нумерация пальцев нотной записи.

Позиционная аппликатура - это вершина исполнительства, как на других инструментах: фортепиано, скрипка, гитара, так и на баяне. Аппликатура с последовательным движение пальцев (не менее 3 подряд) называется позиционной. Смена позиции происходит после окончания их последовательного движения. Техническое мастерство баяниста – это, прежде всего быстрота движения пальцев, яркость и тонкость динамики, совершенное владение мехом, ясность, четкость штрихов, а также умение очень обдуманно и рационально расходовать мышечную энергию, обеспечивая тем самым свободу исполнительского аппарата. Выполнению многих из перечисленных требований способствует удобная рациональная аппликатура. Какая же аппликатура является наиболее рациональной и удобной? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, нужно найти закономерности в организации аппликатурного движения. Удобная аппликатура та, которая упрощает преодоление технических трудностей при исполнении и помогает раскрытию художественного замысла музыкального произведения.

В зависимости от постановки рук в баянном исполнительстве существует 2 вида аппликатур на трехрядном инструменте.

 Первый – четырехпальцевый, когда большой палец находится за грифом и появляется на клавиатуре изредка, при необходимости. При такой системе указательный палец играет на третьем ряду, средний на втором, а безымянный на первом. В этом случае последовательное движение пальцев происходит эпизодически, а непоследовательное – постоянно.

Второй вариант – пятипальцевый. Здесь большой палец все время находится на клавиатуре. В таком варианте гаммы играются последовательным движением трех или четырех пальцев, что несомненно является признаком позиционности. К сожалению еще многие преподаватели детских музыкальных школ продолжают обучать только по четырехпальцевой системе, считая ее более простой и удобной для освоения инструмента. По их мнению, использование большого пальца, может происходить эпизодически при необходимости. Это мнение является ошибочным. Такой способ приводит к напряжению всей кисти, большой палец отходит от своего естественного положения для охвата грифа. Первый палец несомненно будет отставать в развитии и в дальнейшем потребуется много времени и усилий на перестройку ненужных рефлексов, полученных при нерациональном обучении.

Важно с самого начала обучать только позиционной аппликатурой с постоянным присутствием первого пальца на клавиатуре. При планомерной, тщательной обдуманной работе с аппликатурой, у обучающихся постепенно в сознании закладываются принципы позиционности. Это в дальнейшем помогает при самостоятельном разборе или разучивании нотного материала. Исполнитель лучше координирует игровые движения, экономнее расходует мышечную энергию, освобождает исполнительский аппарат. Скорость мышления, концентрация внимания, слуховой контроль, развитие чувства ритма также напрямую связаны с выбором наиболее удобной аппликатуры.

Нередко при игре четырехпальцевой системой, при частом и неудобном использовании одних и тех же пальцев, возникает напряжение в руке. Это приводит к замедлению темпа, к артикуляционным и метроритмическим погрешностям. Исполнение теряет свободу и интонационную выразительность. Неправильно подобранная, неудачная аппликатура создает серьезные проблемы для раскрытия технических возможностей исполнительского аппарата. На этом фоне образуется психологический дискомфорт при выступлениях и нестабильная игра на сцене. Часто скованность игрового аппарата приводит к профессиональным заболеваниям. Таким образом, грамотно подобранная аппликатура создает уверенность и психологическую раскрепощенность исполнителя, формирует истинную виртуозность с наименьшей затратой времени и энергии

**Тема 4. Основные штрихи и приемы звукоизвлечения. Основы аппликатуры.**

**ПРИЁМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ГИТАРЕ.**

Существует два основных приёма звукоизвлечения: тирандо и апояндо. Тирандо может быть исполнена любая фигура без исключения, поскольку траектория движения кончика пальца при этом такова, что после звукоизвлечения палец не задевает соседнюю струну.

Если движение кончика пальца направлено на соседнюю струну, то после звукоизвлечения палец прекращает движение, дотронувшись до этой струны. Такой приём называется апояндо. Апояндо – приём скорее художественный, колористический, придающий особую силу и красочность звучанию. Принципы работы пальцев и направление оттягивания струны при правильном выборе обоих приёмов отличаются друг от друга незначительно.

**АПОЯНДО**

Начинать с детьми следует с отработки удара апояндо. Правильный удар по струнам производится по направлению к верхней деке, чтобы не оттягивать их от нее, это в полной мере достигается при игре апояндо, когда палец, ударяющий по струне, отклоняет ее под углом приблизительно 45 градусов по направлению к деке. Но, строго говоря, это достигается только при исполнении отдельных нот, т.к. при этом палец неминуемо заглушает соседнюю струну. Таким образом, апояндо применяется только при игре пассажей отдельными нотами, когда нужно особо подчеркнуть силу и объем звука, либо выделить мелодические ноты в потоке арпеджио. Кисть стараться удерживать в положении «короткого рычага», т.к. при этом пальцы **i,m,а**по отношению к струнам выстраиваются под углом приблизительно 45 градусов, что придает звуку красивый, наполненный тон. Если художественный образ требует более резкою, звонкого звучания, можно менять положение кисти - 90 градусов по отношению к струнам (длинный рычаг). Но важно это использовать как прием гам, где это необходимо, но не постоянно. Разворот кисти в сторону «длинного рычага» также используется при исполнении пассажей по 6,5,4 струнам, дабы избежать призвуков «свистов», которые появляются от соприкосновения «канители» струн и ногтей.

Исполнение приема апояндо пальцем **р** производится посредством удара струны левым углом большого пальца с последующей опорой на соседнюю; используется также в тех случаях, когда надо сделать акцент или выделить мелодию, проходящую в басу.

**ТИРАНДО**

Тирандо это удар (щипок) по направлению к деке, не прикасаясь при этом к соседней струне. Если пальцы правой руки сгибаются в среднем суставе при одновременном легком сгибании в первом, ближайшем к кисти суставе, то кончики пальцев описывают заметную правильную дугу, что позволяет им ударять по струнам в той части дуги, где она опускается к деке, а не отходит от нее. При этом наша дуга настолько изогнута, что движущийся по ней палец при восходящем движении не коснется соседней струны. Следует отметить, что постановка руки при исполнении апояндо и тирандо не должна изменяться существенно.

Точно таким же способом (тирандо) можно извлекать и аккорды, хотя технически это сложнее. К счастью, если аккорду не нужно звучать громче одноголосного пассажа, предшествовавшего ему или следующею за ним. общий объем его звуков, извлекаемых одновременно не должен быть выше звучания отдельных нот, исполняемых ударом сверху во всей пьесе. Однако иногда необходимы подчеркнутые аккорды и лини, немногие гитаристы умеют исполнять их, не прибегая к удару большим пальцем. Здесь потребуется прилежание и терпение. Требуется расположить пальцы правой руки над соответствующими струнами - движением всей кисти и отдельных пальцев, сгибаемых в суставах, опустить пальцы на струны, надавить на струны вниз, пройти ногтями по струнам и мгновенно поднять все пальцы, чтобы не позволить им зацепиться за соседние струны. Кончики пальцев при этом опишут небольшую дугу. Струны будут задействованы при движении пальцев в нисходящей части дуги, а резкий подъем пальцев по дуге вверх позволяет им отойти от струн, не мешая им свободно колебаться.

Итак, чтобы добиться качественною тона при исполнении единичных звуков, интервалов, арпеджио, следует направлять удар сверху вниз в сторону деки, затем при небольшом сгибании делать дугу и резко поднимать пальцы. При правильном исполнении этого приема колебание струны получается ровным, практически параллельным плоскости грифа и деки, что позволяет избегать призвуков при соприкосновении неправильно колеблющейся струны с порожками и придает звуку благородный тембр, долгое и ровное звучание. Для пальца **р** прием тирандо применяется в большинстве случаев.

Удар большим пальцем происходит сверху параллельно деке к пальцу **i**, и заканчивает движение, опираясь на указательный палец в месте соединения крайней (ногтевой) и средней фаланг. Прием выполняется прямым, не сгибающимся пальцем (опять же «короткий рычаг»). Если встречаются аккорды пяти-шестизвучные. обычно палец **р** ударяет по 2 и 3 струнам.

Удар выполняется по прямой, резко (для эффекта одновременного исполнения интервала или аккорда) с опорой па указательный палец. Простейшие упражнения можно найти в «школе» Э.Пухоля (на апояндо), М.Каркасси (тирандо), а также в учебниках А.М.Иванова-Крамского, П.С.Агафошина, Н.Г.Кирьянова или придумать самому. Во время работы над постановкой правой руки обучающегося и приемами звукоизвлечения (тирандо, апояндо) левая рука свободна, расслаблена и не принимает участия в процессе, тем более не поддерживает гитару за гриф. Преподаватель внимательно продолжает следить за посадкой обучающегося особенно за плечами; при этом правое плечо должно быть ровным, расслабленным, не подниматься.

Хотелось бы ещё отметить что, отрабатывая первые приемы звукоизвлечения, не стоит стараться извлекать громкие звуки, особенно тирандо, т.к. это может вызвать захват струны пальцем и «шлепанье» ею о гриф. Лучше начинать с тихого или не очень громкого звука, который является основой правильного звукоизвлечения, дабы избежать напряжения и зажима в руке. Через некоторое время, когда рука окрепнет и привыкнет к постановке, а пальцы научатся правильно извлекать звук, можно начинать использовать наиболее полно всю динамическую шкалу. Всегда надо помнить о том, что динамика на гитаре строится в сторону piano. И лишь овладение этим оттенком даёт затем гитаристу возможность добиться полноценного освоения всего динамического диапазона инструмента и максимально расширить его рамки.

**СОЕДИНЕНИЕТИРАНДОИАПОЯНДО**

Хочется отметить еще один важный момент - это соединение двух способов звукоизвлечения, когда, например, палец **р** играет апояндо(подчеркивает мелодию), а остальные пальцы **i,m,а** играют либо аккордовую фактуру, либо арпеджио на тирандо (А.М.Иванов-Крамской Прелюдия №1).

Может встречаться в движении арпеджио, где требуется подчеркнуть мелодию в верхнем голосе, тогда палеца играет апояндо, а остальные тирандо. (В.Гомес «Романс»)

Крайне редко встречается двойное апояндо (пальцем **р** и каким-то из **i,m,а**). Такой прием обычно бывает единичным в произведениях современных композиторов или встречается в школе фламенко. Это довольно-таки неудобное движение и используется именно как прием, дабы подчеркнуть, акцентировать определенные ноты. Встречаются также произведения, в которых могут использоваться оба приема; вначале апояндо играет палец**р**, остальные - тирандо (пример №1), затем мелодия переходит постепенно в верхний голос или появляется важный подголосок и удар с опорой уже производит палец **а** (пример №2) ( А.М. Иванов-Крамской Прелюдия №2).

Пример № 1

Пример №2

При исполнении штриха легато пальцы левой руки плавно переставляются с лада на лад или со струны на струну. При этом нельзя допускать снятия пальцев с лада в момент перехода от звука к звуку. Пальцы правой руки извлекают звуки без подготовительной опоры: с тем или иным видом энергии пальцы падают на струну и атакуют ее. При игре апояндо палец останавливается на соседней струне, в то время как другой палец занимает исходное положение первого и в точности повторяет его движение. При извлечении правой рукой штриха легато необходимо помнить, что полностью отсутствует нажим (есть только падение, удар или щипок).

При исполнении штриха нон легато пальцы правой руки извлекают звуки с подготовительной опорой: приемами тирандо или апояндо палец падает на струну, делает нажим и только после него происходит удар либо щипок и последующие их действия. Пальцы левой руки, как и при исполнении штриха легато, плавно переставляются со струны на струну или с лада на лад.

Отличие штриха легато от нон легато заключается в том, что в момент плавного перехода пальцев левой руки от звука к звуку правая рука делает нажим на струну. В этот момент и происходит разделение двух звуков, в результате чего и получается штрих, который именует себя как нон легато. Проанализировав сущность и приемы артикуляции, мы рассмотрели оптимальные методы, с помощью которых возможно наиболее быстро и качественно привить ученикам основу артикуляционных приемов, которая в дальнейшем поспособствует их правильному пониманию и исполнению.

**ПРИЁМЫ ИГРЫ**

Одноголосное изложение текста не характерно для гитары, поэтому постепенно включаются в планы уроков упражнения и пьесы с элементами двухголосия.

Двойные ноты, то есть, мелодии с басом, исполняются с применением двойного тирандо. Большой палец находится впереди других пальцев. Необходимо помнить, что пальцы идут противоходом, а само движение напоминает закручивание.

Можно также дать второй вариант исполнения двойных нот с применением двойного апояндо. Движение пальцев в основе такое же (различие лишь в том, что оба они останавливаются на соседних струнах).

Приём двойного апояндо более сложен, следует следить за тем, чтобы не прогибались суставы, а главное, чтобы оба звука извлекались одновременно.

При исполнении аккордов используется тоже движение пальцев, что и при исполнении двойных нот, только количество звуков при этом увеличивается. Приёмы игры на гитаре очень разнообразны. В этом заключается сложность освоения инструмента. Поэтому необходимо сразу отрабатывать все движения пальцев, использовать различные приёмы игры, чередуя нагрузки на правую и левую руки, постепенно задания усложняются.

Барре - один из основных приёмов техники левой руки. Различают барре малое и большое. При исполнении этого приёма одновременно прижимаются указательным пальцем от двух до шести струн. Палец при этом должен быть абсолютно прямым, вытянутым вдоль порожка, он и сам является как бы передвижным порожком, кончик пальца не должен выходить за пределы грифа. Часто не звучат струны, попавшие в сгибы суставов пальца. В этом случае следует немного наклонить палец в сторону и вытянуть кончик пальца.

Приём барре физически труден, поэтому начинать освоение приёма лучше с прижима трёх струн и постепенно увеличивать их количество. Если зажатие одним указательным пальцем не получается, можно наложить сверху и средний палец, но оба они должны быть прямыми и вытянутыми вдоль порожка. По мере укрепления мышц указательного пальца реже используется средний и, наконец, убирается совсем. В нотах барре обозначается римской цифрой, которая указывает лад, и квадратной скобой перед аккордом.

Арпеджио – последовательное, поочерёдное исполнение звуков аккорда. В основе приёма арпеджио лежат движения характерные для игры на арфе. Длительности нот в арпеджио очень относительны, исполняется ритмический рисунок, а звук длится до самозатухания.

 В арпеджио чередуются четыре пальца правой руки (i, m, a) располагаются на первых трёх струнах. Басы, как опора звучания арпеджио извлекаются большим пальцем (апояндо), последующие пальцы защипывают струны (тирандо).

С первых уроков, ещё на открытых струнах, необходимо заложить все возможные варианты движений в арпеджио: а) неполное восходящее (или прямое) движение; б) неполное нисходящее (или обратное); в) полное прямое; г) полное обратное; д) ломанное.

Помните, что пальцы не расставляются на струнах заранее, а опускаются поочерёдно и возвращаются в исходное положение. Если «подпрыгивает» кисть, то большой палец можно после удара оставить на басу.

Легато – приём игры, подключающий к участию в звукоизвлечении пальцы левой руки: при этом первый звук исполняется пальцами правой руки, а последующий пальцами левой. Обозначается легато лигой между нотами. Важно, чтобы не нарушался ритм и ровность звучания. Легато следует отличать от штриха легато – плавного соединения, проведения определённого отрезка в мелодической линии. Рассмотрим два варианта игры легато. В первом варианте исполняется нисходящее или «отрывное» легато, открытая струна звучит за счёт сдёргивания её пальцами левой руки. Другой вариант представляет восходящее легато; это приём, требующий больших усилий. Первая нота извлекается пальцами правой руки, а вторая – сильным ударом пальцем левой руки (палец опускается у ладового порожка, словно «заколачивает» гвозди). Иногда восходящее и нисходящее легато объединяются, причём нисходящее производится через закрытую струну, на струне заранее ставятся два пальца: один удерживает, а другой сдёргивает её.

Флажолеты - наиболее распространённый приём. Он заключается в лёгком прикосновении пальца левой руки к струне над порожком. Исполнение флажолета не требует больших усилий, так как палец не прижимает струну к ладу плотно, а лишь делает лёгкое движение к прижатию (синхронно удару пальца правой руки) и затем приподнимается. Большой палец при исполнении флажолетов никогда не выносится. Остальные пальцы располагаются соответственно позиции, любой из них может извлечь флажолет. Флажолеты бывают натуральные и искусственные. Натуральные флажолеты извлекаются на XII, VII, V ладах. Реже употребляются флажолеты на IX, IV, III и II ладах.

Искусственные флажолеты трудны для исполнения. При извлечении искусственного флажолета палец левой руки прижимает лад; палец правой руки прикасается к струне в месте деления её на две равные части; палец правой руки извлекает звук. Искусственные флажолеты звучат на октаву выше звуков на прижатых ладах. В нотах флажолеты обозначаются словом «фл» с указанием струны и лада.

В зарубежных изданиях флажолеты обозначаются словами «harm» или «arm».

Глиссандо– скользящий переход от звука к звуку. Приём заключается в быстром скольжении пальцев левой руки по грифу, причём между двумя основными указанными нотами при скольжении должны прозвучать все ноты хроматической гаммы. Этот эффект достигается плотным прижатием струны при стремительном движении пальца. Если в обозначении приёма есть чёрточка и лига, то извлекается при этом только первый звук правой рукой. А если ноты соединены только чёрточкой, то и второй звук исполняется. Применение этого приёма на практике укрепляет пальцы, а также помогает освоить быструю смену позиций при игре на инструменте.

Вибрато – вибрация звука в результате покачивания пальца, прижимающего струну, и кисти левой руки.

Вибрато придаёт звуку певучесть и эмоциональную окраску. Это одно из важнейших средств музыкальной выразительности. Работа над вибрато в упражнениях и гаммах делает левую руку более эластичной и сильной. Употребляется вибрато и в аккордах.

Следует отрабатывать вибрато отдельно каждым пальцем левой руки, особенно много внимания нужно уделить первому пальцу. В нотах вибрато указывается редко, его применение зависит от вкуса и чувства меры исполнителя.

Тремоло- более сложный приём игры на гитаре. Он заключается в быстром многократном повторении одного звука. При исполнении приёма чередуются пальцы **a, m, i** на одной струне. Разучивание приёма тремолоследует начинать в медленном темпе, постепенно ускоряя его.

Пиццикато– приём игры, при котором извлекаются отрывистые, приглушённые звуки. Правая рука кладётся ребром ладони со стороны мизинца на струны у самой подставки, а звуки извлекаются большим пальцем (иногда – другими пальцами правой руки). В нотах этот приём обозначается словом «**pizz**».

Для отработки пиццикато полезно играть этим приёмом гаммы на басовых струнах.

Расгеадо– извлечение звуков аккорда одним или несколькими пальцами с использованием при этом внешней стороны ногтя. Сочетание удара указательного пальца (**index**), четырёх пальцев (**frise**), большого пальца (**pulgar**) создаёт много разновидностей расгеадо, с которыми полезно ознакомиться.

Тамбур – приём игры, имитирующий звучание тамбурина. Он заключается в том, что большой палец правой руки боковой наружной стороной ударяет по струнам сверху у подставки. Удар надо делать всей тяжестью кисти, быстро отталкиваясь от струн, чтобы они свободно звучали.

Аппликатура

Музыкальное искусство современности развивается бурно и стремительно. Главными характерными чертами этого развития стали ассимиляция различных стилей и направлений, кристаллизация нового музыкального языка, новых принципов композиции, формообразования, формирования различных эстетических платформ. Во всем многообразии звуков и музыкальных впечатлении наших дней гитара заняла свое достойное место, она звучит во всех направлениях и стилях музыкального искусства - от фольклора до современной эстрадной и классической музыки.

Специфика гитары такова, что одну и ту же ноту, например **ля**первой октавы, можно взять в четырех местах на грифе (исключая флажолеты). Причем, если высота звука будетодинаковой, то тембр и окраска значительно отличаются. Поэтому очень важна роль правильных аппликатурных решений при построении мелодических линий или гармонических последовательностей. То есть, говоря о мелодико-гармоническом мышлении, о развитии опосредованных связей между моторикой движений при игре на гитаре к музыкально-слуховыми ощущениями, необходимо подразумевать **аппликатурноемышление**.

Развитие творческих навыков есть один из способов достижения поставленной цели. Под понятием «творческие навыки» подразумевается ряд умений, в которые входят: подбор на слух мелодии и сопровождения, игра аккомпанемента по буквенно-цифровой системе (для наиболее одаренных, а главное, более любознательных обучающихся), обучение основам импровизации, аранжировки, композиции. Решение этих задач невозможно без развития аппликатурного мышления.

Основная идея предлагаемой методики развития аппликатурного мышления - изучение взаимосвязи мелодико-гармонических элементов и визуализация грифа гитары, через понятая **октавнаяпозиция**и **аккордоваяформа**. Каждой аккордовой форме, так же как и октавной позиции соответствует свой аккорд, арпеджио, гамма. Таким образом, октавная позиция и аккордовая форма - важные категории, необходимые для развития аппликатурного мышления. Рассматриваются: построение и исполнение на гитаре аккордов, септаккордов, аккордов с добавленными тонами, закладываются основы гармонического и ладового мышления.

Безусловно, к развитию аппликатурного мышления, творческих навыков надо подходить с учетом индивидуальных качеств каждого обучающегося. Это и возрастные особенности, иразличные свойства темперамента, характера, и конечно, различный уровень музыкальных данных. Но начинать развивать эти качества необходимо с самого раннего возраста. Ведь если «дать детям возможность хотя бы минимальной импровизации, отклонения, они открывают сами себя. Здесь начинается свобода, определенная, конечно, свобода, на базе традиций, знаний, ведь свобода без границ - это хаос».

**Аппликатура правой руки «трехпальцевая».**

В последнее время в исполнительской практике гитаристов широко применяется «трехпальцевая» аппликатура правой руки. Исполнение произведений в применяемой формуле **«a-m-i»**, и других сочетаниях, даст определенную скорость и «блеск». Данная аппликатурная модель, как правило, исполняется приемом **apojando**и применяется в основном в одноголосных пассажах.

Вместе с тем существует немало произведений, имеющих трехдольную пульсацию, где возможно применение трехпальцевой аппликатуры, но в сочетании с басом и исполнении приемом **tirando**.

В двухдольной (четырехдольной) пульсации проблем с выбором аппликатуры в правой руке, как правило, не возникает. Происходит чередование пальцев **i-m**, или **m-i**с возможным «подключением» в некоторых случаях пальца **а**.

В трехдольной пульсации есть проблема выбора чередования пальцев правой руки, Существуют несколько аппликатурных решений исполнения данной ритмической группы. Гитарист выбирает наиболее удобную и привычную аппликатуру правой руки для исполнения конкретного произведения или фрагмента пьесы. Выбор этот стоит особенно остро, когда пьеса разобрана и учится наизусть. Применение трехпальцевой формулы **a-m-i**в трехдольной пульсации применяется неоправданно редко, как в исполнительской, так и в педагогической практике. Рассмотрим несколько примеров:

Пример № 1. А, Иванов-Крамской. «Пьеса» (фрагмент):

Предлагаемая аппликатура правой руки (нижняя) логична и может быть рекомендована к исполнению. В то же время можно применить и трехпальцевую формулу правой руки (верхняя), на протяжении всего отрывка не меняя чередование пальцев, а именно: **a-m-i**, **a-m-i**и т. д.

На первый взгляд чередование **a-m-i**в шестом такте неудобно, но если этот такт рассматривать не как арпеджио, а как элемент мелодии, то использование данной аппликатуры правой руки становится, наиболее целесообразным.

Пример № 2. В. Калинин. «Маленький испанец» (фрагмент).

Как и в первом примере рекомендуется применить формулу **a-m-i**.

Для усвоения навыков исполнения данной формулы могут быть рекомендованы следующие упражнения.

Преподаватель может дополнить и разнообразить данные упражнения. Необходимо обратить внимание, чтобы верхний голос во второй части данного упражнения рассматривался не как арпеджио, а кок элемент мелодии, проходящей па разных струнах.

В заключение отметим: у исполнителя по должно возникать трудностей с практическим применением аппликатурных формул правой руки в произведениях с трехдольной пульсацией. Применяя предложенную аппликатурную модель, начинающий гитарист приобретает навыки стабильной игры, ровной пульсации, избегает повторения пальцев. Его игра становится легкой и ритмичной.

**Демпфирование (глушение ненужных звуков)**

Довольно важная тема, которая не рассматривается вообще в тех школах и пособиях, которые периодически появляются у нас в продаже. В основном, демпфером у нас является палец **р**правой руки. Хотя бывают порой случаи, где приходится убирать уже ненужные звуки при помощи пальцев левой руки. Это, как правило, происходит в тех моментах, где палец **р** занят и не в состоянии выполнить этот прием. Встречаются также случаи исполнения этого приема при помощи пальцев**i, m, а** (при этом, в совершенно очевидных местах произведения).

Более подробно хотелось бы становиться на роли большого пальца правой руки в качестве демпфера. Как правило, демпфирование происходит за счет того, что палец просто опускается и становится (касается) на звучащую струну, которая тут же перестает издавать звук, т.к. ее колебание прекращено. Все выглядит очень просто, но этот очевидный момент частенько упускается из виду многими преподавателями, в результате чего исполнение того или иного произведения учащимися грешит ненужными, порой фальшивыми, наслоениями нот. В основном, это касается исполнения открытых басов, когда в произведении изменяется гармония и, естественно, меняется бас (открытая струна), а басовый тон (тоже открытая струна) предыдущей гармонии продолжает звучать, хотя он уже не является аккордовым звуком звучащей гармонии. В результате мы получаем фальшь и бесконечно гудящие кварты и септимы в басу (это можно услышать при исполнении «Скерцо с вариациями» Л. Леньяни или на самой простой песенке «Во поле береза стояла» или «Во саду ли, в огороде», если играть их в ля миноре.)

Чтобы избежать этих неприятностей, следует с первых же простейших пьес приучать ребенка демпфировать отзвучавшую ноту (в данном случае - в басу). Демпфер обозначается, как и у пианистов, значком \* и ставится после той ноты, которая следует после отзвучавшей. Стрелка показывает, какую ноту мы должны заглушить сейчас.

В этом случае наглядно показано, что после извлечения звука ре на 4 струне, палец **р** тотчас же должен встать на 5 струну и таким образом заглушить ее. Такой же принцип применяется и с другими струнами. Если ребенку сразу объяснить эту технику, обучить его приему демпфирования и проставлять эти указания в нотах, то он быстро запоминает и в дальнейшем сам осознанно использует данную технологию. В результате исполнение поднимается на качественно новый уровень.

«Браво Марго» Г.Брассенс, переложение Р.Диенса

Также демпфирование пальцем **р** применяется и в более сложных моментах, когда, исполняя определенные звуки, как правило на 4, 3, реже на 2 струнах, мы слышим, что открытые басы 6 или 5 входят в резонанс и начинают звучать сами по себе. Звучание их, конечно, не бывает громким, но все же вносит так называемую «грязь» и некоторый дискомфорт, который как исполнитель, так и слушатель все-таки испытывают. Поэтому, при разучивании произведений, исполнитель должен быть крайне внимателен и щепетилен к собственному звучанию и в подобных ситуациях смело использовать технику демпфирования.

В более подвижных темпах переставлять палец **р**со струны на струну бывает крайне тяжело, поэтому можно использовать для глушения более низкой струны боковой край ногтевой фаланги большого пальца, а более высокую струну демпфировать за счет исполнения апояндо пальцем р. Если же темп очень высок, то лучше поискать другие аппликатурные варианты, дабы избежать открытых струн, и тогда роль демпфера на себя могут взять пальцы левой руки. А для левой руки, как правило, это решаемая проблема (конечно, бывают и исключительные моменты, но мы опираемся на основной репертуар, изучаемый в рамках программы школы). В заключение следует подчеркнуть главное: демпфировать струну нужно только после того, как извлекли звук на следующей, для плавной смены басов (например) и во избежание разрывов (пауз) между ними.

**Опережение**

Общеизвестно, что звучание на инструменте должно быть мысленно подготовлено, обучающийся должен представить себе качество звучания и расположение этого звука на грифе или струне.

«Опережение» бывает трёх видов: глазами, правой и левой руками. Опережение в левой руке довольно подробно описано в школе Эмилио Пухоля. так что мы остановимся на двух видах.

Опережение глазами используется при скачках, смене позиций на грифе. Суть его заключается в том, что эту смену позиций нужно вначале увидеть глазами, т.е. если нам предстоит скачок из III в VII позицию, то пока рука находится на третьем ладу, глаза следует перевести на седьмой лад и лишь, затем производить скачок. Для отработки этого приема рекомендуется в медленном темпе зафиксировать руку в исходной позиции. Затем, после перевода взгляда на следующую, конечную точку с максимальной скоростью перенести кисть и остановить над требуемой позицией и вновь, в медленном темпе, опустить пальцы на гриф, взяв требуемый аккорд. Такое упражнение следует повторять несколько раз в различных последовательностях.

Опережение в правой руке требует тщательной проработки в очень медленном темпе. Оно применяется в основном в исполнении арпеджио. Здесь стоит помнить одно правило: мы не извлекаем звук, пока не поставим на струну следующий палец. Так при исполнении простейшего арпеджио аппликатурой **p,i,m,a**мы вначале должны поставив на струну палец **i**, а лишь затем извлечь звук пальцем **р**, далее ставим пальчик m, и извлекаем звук пальцем **i**и т.д. Пальцы должны опираться на струны крепко, как бы наступая на струну с небольшим давлением. Это простейшее упражнение следует проработать в очень медленном темпе, затем можно использовать различные другие виды арпеджио. Для учащихся старших классов в качестве примера полезен будет Этюд№1 Э.Вилла-Лобоса.

Опережение в правой руке обеспечивает постоянный контакт со струнами, вырабатывает цепкость, практически исключает промахи и ошибки в правой руке, при этом следует подчеркнуть главное, - чтобы пальцы «переступали» по струнам, а не «прыгали». Для этого вначале ставим следующий палец, затем извлекаем звук предыдущим, когда это опережение хорошо отработано и получается без каких-либо проблем, о нем можно, как бы забыть и пальцы легко, без усилий, уже автоматически будут работать четко и правильно. Однако, периодически стоит все же возвращаться в медленные темпы, что бы прием не «забалтывать».

**Тема 4. Основные штрихи и приемы звукоизвлечения. Основы аппликатуры.**

**Думбыра.**

Звук - основа музыки. Поэтому качество его должно быть всегда в центре внимания исполнителя. Если при наличии хорошего звука, не обладая хорошей техникой, можно исполнить медленную певучую пьесу, то при плохом звуке, какими бы другими качествами не обладал музыкант, его исполнение нельзя назвать художественным.

Для работы над звуком нет специальных упражнений. Хороший звук - плод повседневной работы по текущей программе. Любой материал, будь то пьеса или упражнение, всегда пригоден для работы над качеством звука. Звук на думбыре не является готовым, определенным конструкцией инструмента. Если, скажем, на баяне звук, в основном, зависит от качества инструмента, то на думбыре качество звука находится и в зависимости от умения его извлекать. Одно из первых условий, обеспечивающих хороший звук, бесспорно - качество инструмента и медиатора. Однако и то, и другое способствует хорошему звуку, но не является решающим фактором. Есть немало обладателей хороших инструментов, но звук их далеко не завидный.

Второе условие - определение места на струне, где от удара по ней будет лучшая отдача звука; третье - правильное положение правой руки. Ее как уже известно, всегда следует класть предплечьем немного выше струн, у нижнего порожка, чтобы она была направлена не вдоль их, а под небольшим углом. Это обеспечивает прикосновение медиатора к струне рабочей гранью, а не всей плоскостью. Согнутый в первом суставе большой палец сохраняет такое положение медиатора во время игры. Положение медиатора, косо поставленного по отношению к струне, приведет к тому, что струна при обходе его „носика" будет скользить, как по сферической поверхности. При таком положении медиатора звук будет всегда лучше, чем при каком-либо другом.

В первый момент удара по струне она под действием медиатора отходит в сторону направления удара. Медиатор же, за счет вдавливания его в мякоть пальцев (а не качания в них), чуть заметно отклоняется в сторону, противоположную удару. Рука с медиатором тем временем отойдет дальше, а струна под действием упругих сил, стремясь возвратиться в прежнее положение, благодаря незначительному наклону медиатора, сползет по его рабочей грани вниз, к вершине закругленного «носика» и, пройдя ее, незаметно отделится от медиатора к какой-то неопределенной точке. Такое отделение струны, вследствие округлости «носика» медиатора (поставленного под углом) не создает впечатления щипка, так как при таком положении медиатора отсутствует резко выраженный момент срыва струны с пего (как это бывает при медиаторе, ложащемся на струну плашмя), и звук получится «мягкий», «бархатный». Кроме того, струна, сползая к вершине «носика», будет отведена вниз (к деке), а потому, обогнув «носик» и вырвавшись из-под медиатора, естественно, будет стремиться вверх (от деки).

Наличие ли колебательного движения, перпендикулярного деке, или преобладание этого направления в общем колебании струны дает более «глубокий», «плотный» звук, объяснить трудно. Во-первых, потому что это явление не изучено, во-вторых, обоснование его - отдельная задача. Ограничимся лишь практическими выводами без выяснения физических причин, порождающих то или иное качество звука. Проверить правильность сделанных выводов нетрудно, если извлечь звук щипком медиатора в сторону, а потом - с направлением в деку. Разница будет очевидна.

Некоторые думбыристы во время игры ставят медиатор к струне почти плашмя, а округлости «носика» достигают за счет увеличения толщины медиатора. С этим трудно согласиться. Толстый медиатор, имея большую массу и площадь прикосновения к струне, всегда стучит о металл, а ставить его под углом нельзя, так как звук будет «тупой». Правде, это же получится, если под чрезмерно большим углом ставить медиатор, и рекомендованной нами толщины, или медиатор, имеющий больший овал «носика». Угол должен быть таким, при котором возможно получить наилучший звук. Это решается практически. Попутно напомним, что толщина медиатора обеспечивает только его механическую прочность. Когда медиатор стоит под углом, рабочие грани (точки касания струны) отдалены друг от друга, и это само по себе уже заменяет толщину медиатора.

Существенную роль в достижении хорошего звука играет величина медиатора. Медиаторы большого размера применять не следует, так как пальцами будет зажиматься их большая площадь, а это ликвидирует амортизацию (некоторое отклонение при ударе по струне); медиатор станет оказывать большее сопротивление струне и дергать ее - грубый звук неизбежен.

Условием для достижения доходчивого, «дальнобойного» звука служит не механическая сила воздействия на струну, а правильное звукоизвлечение, при котором и очень тихий звук реально ощутим на слух даже в больших концертных помещениях. Следует различать тихий, но содержательный звук и слабый («хилый»).

При игре пиано большой медиатор приходится очень ослаблять, отчего звук становится «шелестящим»: слышны удары («цоканье») медиатора о металл струны. Кончик медиатора должен выдаваться из пальцев примерно на 5-6мм. если его выпустить очень мало, колеблющаяся струна будет задевать за пальцы, и они окажутся в роли демпферов. Если конец медиатора будет выпущен очень много, то при столкновении со струной медиатор будет легко отклоняться и скользить поповерхности, не зацепляя струну должным образом.

Следует сказать еще об одной немаловажной детали, влияющей положительно на качество извлекаемого звука. Ранее мы достаточно определенно высказывались за кистевое движение и в данном случае не пытаемся противоречить себе, но подмечая большую опертость и сочность звука при игре «затянутой» рукой (от локтя), постараемся объяснить причины этого.

Первая из них заключается в том, что при игре «от локтя» движущаяся часть руки увеличивается. В связи с этим резкость движения ее понижается, и удары но струне становятся не такими короткими, какие свойственны кистевому движению (особенно, если кисть висящая). Воздействие на струну в этом случае будет несколько нажимным.

Вторая причина – в утяжелении руки, обусловленном также увеличением движущейся ее части, вследствие чего медиатор, наползая на струну, отжимает ее в сторону деки без затруднений. Поэтому при кистевом движении надо направить усилия на то, чтобы, сохранив двигательный принцип руки (на развороте предплечья), компенсировать ту упругость кисти, которая имеется в «затянутой» руке и положительно сказывается на звуке.

Во время игры медиатор в большей или меньшей степени всегда должен быть поджатым держащими его пальцами. Усилие, необходимое для сжатия медиатора, передается на сустав, соединяющий кисть с предплечьем, вследствие чего сцепление кисти с предплечьем становится более жестким, и кисть приобретает нужную упругость, изменяется ее силовое состояние. Кисть, наделенная таким свойством, повышает сопротивление медиатора струне, что обеспечивает лучший звук. Чтобы достичь хорошего звука при игре аккордами (ударами), их следует играть не одной кистью, а движением руки «от локтя». Игра на думбыре аккордами тремоло в оркестрах не применяется, так как в этом нет практической необходимости.

**Удар в одну сторону вниз.**

Удар по струне при игре в одну сторону (вниз) осуществляется следующим образом: кисть руки, без отрыва скользящих пальцев от панциря, заносится вверх (к себе), затем естественным падением в сочетании с активным движением производится удар по струне. Для каждого удара вниз нужно сделать самостоятельный замах. Для большинства обучающихся, осваивающих этот прием, характерно то, что они не ударяют по струне, а стараясь без промаха попасть по ней, обычно кладут медиатор на струну заранее и, нажимая, сдергивают его. Получается «выщипывание» звука, а не извлечение его четким отрывистым ударом.

Удары вниз лучше отрабатывать на открытой 2-й струне, чтобы движение кисти заканчивалось упором медиатора в 1-ю. Осваивая удары на 1-й струпе, обучающийся может излишне проносить кисть вперед (по ходу удара), так как в этом случае не будет ограничения движения струной, а это нежелательно. Привыкнув к искусственной остановке кисти, обучающийся впоследствии будет останавливать ее своевременно. Надо следить также за тем, чтобы удар по струне не производился поворотом кисти в горизонтальной плоскости.

**Удары в разные стороны (вниз вверх).**

Движения кисти при игре ударами в обе стороны надо только следить, чтобы вначале освоения ударов в обе стороны темп движения не был очень медленным, иначе обучающийся, имея запас времени, будет останавливать кисть то вверху, то внизу, и характер движения непременно нарушится.

Как обязательный минимум каждодневной тренировки пальцев и совершенствования игры ударами рекомендуются 20 упражнений, представляющих собой видоизмененные упражнения для скрипки Г. Шрадика. Из всего цикла упражнений отобраны и видоизменены те, применение которых на думбыре наиболее целесообразно. Все они рассчитаны на работу пальцев в различных комбинациях.

**Тремоло**

Тремолирование – основной способ связного исполнения залигованного и педализации нот крупных длительностей. Связность, обозначаемая лигой и исполняемая приемом тремоло, зависит от умения думбыриста создать впечатление певучести.

Тремолирование следует начинать на открытых струнах. Поддерживать думбыру за гриф не надо, так как для ее устойчивости вполне достаточно трех точек опоры. Поддержка грифа, при внимании направленном на движения правой руки, может повлечь за собой неверное положение левой. Неправильное положение, но близкое к обычному игровому, может войти в привычку, что усложнит работу над постановкой левой руки. Ощущение при движении должно быть таким, как будто обучающийся пытается отбросить кисть вправо (вниз), а возвращение кисти влево (вверх) является только пассивным замахом.

Какова же должна быть частота тремоло в его качественном завершении? Некоторые думбыристы, исходя из предпосылки «чем чаще, тем лучше», играют очень «насыщенным» тремоло, но это не обеспечивает певучести, а действует на слух угнетающе, впечатление назойливого стрекотания; кроме того, звучание инструмента ухудшается. При частом чередовании ударов это происходит от того, что после удара вниз, когда струна еще не успела использовать сообщенной ей для колебания энергии, эти колебания прекращаются прикосновением медиатора к струне при обратном ударе, а самим ударом сообщаются новые колебания, которые опять же глушатся очередным ударом вниз и т. д.

Слышны первоначальные толчки - источники энергии, а расстояния между ними не успевают заполняться колебаниями струны (звуком), то есть удары не обволакиваются им, не вуалируются. Отсутствует центральная линия звучания. Тремоло становится «сухим», не певучим, напоминающим тремоло на ксилофоне. Слишком частое тремоло особенно пагубно отражается на качестве звука в низких регистрах думбыры т.к. она является альтовым инструментом. Кроме того, при игре плавных, спокойных по характеру пьес, исполнитель, обладающий частым тремоло, сам же вносит в них элемент нервозности и беспокойства.

Чрезмерно редкое тремоло тоже крайность. При нем периоды колебания кисти руки велики; колебания струны успевают затухать в промежутках между ударами. Критерием для выбора той или иной частоты тремоло должно быть хорошее звучание инструмента и одновременно связность исполняемой мелодии, зависящая больше от умения исполнителя вести мелодию способом тремолирования, чем от частоты его.

**Тема 4. Основные штрихи и приемы звукоизвлечения. Основы аппликатуры.**

**Звукоизвлечения на балалайке, домре.**

Приемы звукоизвлечения и штрихи – основа музыкальной выразительности при игре на балалайке и домре. Критерием правильно выбранных приемов и штрихов является хорошее звучание инструмента. В ходе обучения обучающийся должен освоить целый ряд приемов игры и штрихов, (основные приемы и штрихи расположены по принципу возрастающей степени трудности).

1)Арпеджиато – обозначается волнистой чертой перед аккордом. Это прием скольжения подушки большого пальца правой руки по струнам от низкого к более высокому звуку. Остальные пальцы находятся на корпусе инструмента.

 2)Щипок большим пальцем – пиццикато одинарное – пальцы охватывают корпус балалайки у пятки грифа, и большой палец ударяет по одной из струн только вниз. После удара по струне палец фиксируется на панцире (1 струна) или на 1,2 струнах.

3)Удар большим пальцем – в нотах обозначается буквой «Б» над аккордом. Звук извлекается быстрым движением большого пальца по всем струнам вниз. Удар возможен с участием кисти и без нее. В процессе освоения оптимальной посадки и постановки рук особую роль играют названные выше три приема игры.

4) Бряцание – один из ведущих приемов игры, обозначаются: удар вниз – v, удар вверх - ^. Бряцание одинарный удар по всем струнам указательным пальцем. Звук происходит посредством равномерных бросков кисти вниз и вверх одинаковых по силе. Бряцание используется в пьесах, которым не свойственна певучесть и кантиленность. Виды исполнения бряцания: а) непосредственное чередование ударов вниз и вверх; б) смещение сильных долей на слабые ; удар вниз по струнам, вверх - только по первой струне; удар большим пальцем по первой струне вниз, а указательным – по всем струнам. При бряцании кисть свободна и согнута в запястье, предплечье несколько помогает кистевому движению.

5) Двойной щипок – двойное пиццикато. Это поочередные удары по струне большим и указательным пальцами вверх и вниз . Это один из основных приемов. Движение кисти остается таким же, как и при бряцании, но амплитуда движения уже другая. Возможны два варианта исполнения: а) большой палец находиться немного впереди указательного – так легко играть на первой струне, но значительно труднее на других; б) указательный палец находиться впереди большого – такое положение пальцев более удобно при игре на всех струнах. Во время исполнения учащийся должен видеть внутреннюю сторону ладони. Все пальцы, кроме указательного и большого, полусогнуты и не прижаты к ладони.

 6) Дробь – перебор, обозначается сокращенно «Др» и волнистой чертой перед аккордом. Извлечение звука происходит за счёт поочередных ударов по струнам сверху вниз и снизу вверх. Прием имеет четыре разновидности: а) большая дробь – в нотах обозначается «Б.Др» и волнистой вертикальной чертой перед аккордом. Звук извлекается посредством поочередных ударов ногтей пальцем от мизинца к указательному, завершается ударом большого пальца; б) малая дробь – обозначается «М.Др» и волнистой чертой перед аккордом. Звук извлекается так же , как и в большой дроби, но без участия большого пальца. При исполнении «Б.Др» и «М.Др» пальцы прижаты друг к другу, а затем следуют поочередные удары пальцев по струнам (от мизинца); в) обратная дробь – обозначается в нотах вертикальной, волнистой чертой и ударом вверх. Представляя собой поочередные удары подушечками четырех пальцев (без большого). Дробь начинается с указательного пальца и кончается мизинцем, при этом пальцы разомкнуты, а суставы пальцев фиксированы. Дробь осуществляется кистевым движением с небольшим участием предплечья; г) непрерывная дробь – обозначается так же волнистой вертикальной чертой перед аккордом. Прием исполнения в двух вариантах:

№1 ) указательный палец движется снизу вверх, следом идет большая дробь вниз, №2 ) указательный палец движется от первой к третьей струне вверх, затем исполняется малая дробь сверху и большой палец выполняет прием арпеджио, но в быстром темпе (восьмая – четверть – восьмая).

7) пиццикато левой рукой – в нотах обозначается «+» над или под нотой и имеет два звукоизвлечения: а) если нота находиться по написанию ниже предыдущей, связана с ней лигой, звук извлекается сдергиванием пальцев вниз со струны движением к ладони; б) если нота находится по написанию выше, звук извлекается сдергиванием пальца левой руки вниз со струны на месте извлекаемого звука. От силы сдергивания зависит сочность звука.

8) Тремоло – тремя диагональными линиями на штиле ноты или аккорда. Исполняется быстрым чередованием ударов по струне кистью правой руки . Звук извлекается за счёт ударов указательного пальца, как при бряцании, только чаще. Различают три вида тремоло: а) игра по трем струнам; б) игра по двум унисонным струнам (второй и третьей), первая глушится; в) тремоло по одной струне (первой), указательный палец выполняет функцию медиатора, положение пальцев, как при приеме бряцании.

9) Глиссандо – обозначается волнистой чертой от звука к звуку. Глиссандо – это скольжение от звука к звуку, в конце глиссандо звук исполняется более частым тремоло. 10) Портаменто – обозначается волнистой чертой между нотами. Это быстрый скользящий переход от звука к звуку, обычно используется в скачкообразном, залигованном движении мелодии. Портаменто похож на глиссандо, но более труден в исполнении, сила звука во время скольжения уменьшается.

11) Вибрато – для его получения слегка надавливают ладонью правой руки в запястье на струны за подставкой инструмента, одновременно большой палец извлекает звук приемом пиццикато. Вибрато так же исполняется указательным пальцем. Вибрато во время исполнения тремоло достигается колеблющим движением кисти и пальцем левой руки, при этом первая струна смещается поперек грифа, изменяется ее натяжение.

12) Гитарный прием – употребляется при исполнении аккордов: сначала следует щипок 3 струны большим пальцем, затем одновременно указательным – второй струны, а средним – первой струны. Третья струна играет роль баса, а вторая и третья - роль аккомпанемента. Разновидности гитарного приема: а) равномерный перебор по трем струнам; б) равномерный щипок трёх струн; в) гитарное тремоло.

13) Флажолет – обозначается кружком над нотой. Звук извлекается путем легкого прикосновения подушечки пальца левой руки к струне над металлической полоской и быстрого отстранения пальца от струны после удара по ней пальцев правой руки. Натуральные флажолеты извлекаются на 5-м, 7-м, 12-м, 17-м, 24-м ладах. Исполнение искусственных флажолетов ввиду их большой технической сложности в школе не рекомендуется.

 **«Штрих» - это звуковой результат** (форма звука, имеющая разные атаки, протяжённость и окончание). **«Приём» - способ исполнения «штриха».**  При исполнении того или иного штриха необходимо учитывать специфику инструмента.

 **На домре и балалайке,** после извлечения отдельно взятого звука приемом*тремоло* можно влиять на его развитие (cresc., dim.,тембровое изменение), т.е. управлять всеми тремя фазами «штриха»: *атака, протяжённость, окончание.* В подвижных же темпах, когда невозможно играть тремоло, управлять протяжённостью звука и его окончанием бывает затруднительно, а иногда просто невозможно. Например: пассаж в быстром темпе невозможно исполнить staccato, да и legato получится весьма относительное

 «Любой звук, в зависимости от контекста музыкального произведения, может быть извлечён *определённым игровым приёмом* (от основного до яркого колористического),

 *артикуляцией и туше*: с мягким (-), жёстким (>), а также акцентированным началом **90% выразительных средств связано с правой рукой.**

Все **штрихи**предположительно можно разделить на **четыре группы**: legato, nonlegato, staccato, комбинированные или смешанные штрихи.

**Первая группа штрихов – legato – определяет связное звучание***.* Длительность звуков здесь выдерживается полностью. Обозначается дугообразной линией над нотой. Исполняются в основном tremolo, хотя допустимы в некоторых случаях приёмы:  реже, слитность нот достигается за счёт педали звучащей струны

«При исполнении штриха *legatotremolo* внимание следует уделять выразительности tremolo, которое достигается за счёт динамики и частоты колебаний в зависимости от стиля исполняемого произведения. Исполнитель по своему усмотрению, исходя из стилистики, применяет частое или редкое tremolo, насыщенное или «воздушное». К примеру, совершенно очевидно, что применять штрих legato *portato* надо там, где необходима декламация, слегка увеличенная артикуляция нот. *Артикуляция* (нем. Articulatio, от лат. Articulo – расчленяю).

В штрихе *legato* соблюдается предельная плавность соединения нот. Особенно трудно добиться исполнения legato при смене струны, не нарушая тембрового единства, или при игре в отдалённых позициях. Кроме указанных штрихов домристу надо овладеть штрихом *vibratotremolo*, а балалаечнику *tremolo на одной струне* и *vibratotremolo*.
При исполнении штриха *legatotremolo* надо научиться соединять две ноты ритмическим тремоло (определенное количество чередующихся ударов). При квартольном (четном) тремоло вторая нота извлекается , при триольном (нечетном)

**Вторая группа штрихов** – ***nonlegato*** (не связно, раздельно) – объединяет штрихи с одинаковой степенью расчленённости, но с разным туше (франц. *touché, от toucher* – трогать, прикасаться) – характер прикосновения (нажим, удар). К этой группе мы относим *detashe, nonlegato, marcato*. Detashe – обозначается чёрточкой (-) над нотой и по аналогии со скрипичным извлекается приёмом tremolo.

Во всех штрихах этой группы пальцы левой руки прижимают струну на определённом ладу и выдерживают педаль звучащей струны до конца выписанной длительности. И, наконец, штрих marcato помечается знаком над нотой >, туше – толчок. Звук извлекается tremolo или толчком, чтопридаёт звучанию твёрдость.

**Третья группа штрихов** – ***staccato*** – объединяет короткое звучание нот – до половины и менее выписанной длительности, то есть почти до акустического минимума. Обозначается точкой над нотой. Это область применения приёма . Огромное значение придаётся здесь пальцам левой руки, умению использовать педаль звучащей струны за счёт фиксации и снятия пальцев с ладов.

Например, для игры staccato надо после очередного удара правой рукой по струне зафиксировать ноту на определенном ладу пальцами левой и лишь затем «оттолкнуться от лада. При исполнении *staccatissimo* меняется туше и в правой руке. Прикосновение к струне короткое, отрывистое, с резкой отдачей в противоположную от направления удара сторону.

Штрих martele обозначается клинком над нотой , туше акцентированное. Звук извлекается приемом  илирезким броском правой руки на струну.

**Четвертая группа штрихов –** это комбинированные или смешанные штрихи: *staccatomarcato, martele, legatoleggiero, legatoaccento, portamento*. Комбинация артикуляции, приемов и туше дает поистине безграничные возможности звучания. Исполнителю здесь предстоит самому выбрать тот или иной штрих, «…границы этих категорий и зон являются весьма условными, - справедливо замечает Б.Егоров, - поэтому вблизи условных границ бывает трудно точно установить категорию штриха (что, впрочем, и не так важно), например, *legatoleggiero*, получаемое легчайшим пальцевым ударом в клавиатуру, создает эффект, близкий к несвязному звучанию, то есть приближается к выдержанному, но раздельному *tenuto,* метрически выдержанное *staccato* (50%) невозможно отличить от легкого *nonlegato* (тоже равного 50% длительности и т.д.)». (Егоров Б.К. К вопросу о систематизации баянных штрихов.) Особо следует остановиться на штрихе legatoleggiero, являющемся синонимом скрипичного *– ricochet, sautille, staccatovolant*. Например: транскрипцию (переложение) скрипичного штриха sautille можно получить путем отрывистого звукоизвлечения в правой и отрывистого и использования педали звучащей струны в левой руке. Ведь «при исполнении *sautille* смычек держится в воздухе над струной, а затем как бы роняется на струну и отскакивает от нее подобно шарику пинг-понга». (Ширинский А. Штриховая техника скрипача).

Применительно к домре и балалайке штрих legatoleggiero исполняется следующим образом: мягкая атака звука достигается приемом  и staccato в левой руке. В более быстром темпе исполнение этого штриха может быть синонимом sautille. К этой же группе можно отнести штрихи *staccatovolant* и *ricochet*, требующие легкого прикосновения пальцев левой руки к струне и очень точной координации с правой в момент удара. *Ricochet*, например, отличается «…характером тембра. В нем наблюдается наибольшая полетность, ритмическая устремленность к новой сильной доле, которая обязательно акцентируется при смене направления движения смычка». Количество вариантов исполнения legatoleggiero бесконечно.

Аппликатура.

Аппликатура, как средство музыкальной выразительности и как техническое средство. Вопросы аппликатуры в начальном обучении. Необходимость индивидуального подхода к учащемуся при выборе той или иной аппликатуры с учётом физических особенностей (длина пальцев, их растяжение, ширина ладони) и возраста. Равномерное развитие всех пальцев левой руки. Зависимость аппликатуры от характера звука, динамики, артикуляции, фразировки, темпа и её влияние на эти компоненты музыкальной речи. Понятие «удобной» аппликатуры, её подчинённость художественным задачам. Воспитание внимательного отношения к выбору аппликатуры. Аппликатурные комплексы и автоматизация движений левой руки. Широкая и суженная аппликатура. Выбор аппликатуры с применением различных комбинаций струн. Аппликатура основных мажорных, минорных и хроматических гамм, арпеджио, аккордов. Аппликатура и различные виды движений пальцев на грифе. Влияние способа звукоизвлечения на выбор аппликатуры.

Понятие «позиции» и его условность. Порядок изучения позиций. Виды, смены позиций: пальца, кисти, предплечья. Варианты смены позиций: с помощью открытой струны, после паузы или цезуры, на повторяющихся нотах, скольжением, подмена одного пальца другим, скачком. Роль большого пальца.

**Тема 5. Основные средства фразировки.**

Фразировка – это средство музыкальной выразительности. Благодаря фразировке пьеса из скучных нот определённой длительности превращается в красивое произведение. Именно с музыкальными фразами появляется яркость красок, эмоций и образов, так отличающих друг от друга музыкантов играющих один и тот же этюд или пьесу. Процесс развития музыкальной мысли сложен, но весь музыкальный материал должен восприниматься в целостности. И фразировка, помимо членения и внутреннего строения фраз, подразумевает их объединение в единое целое, взаимосвязь, сквозное развитие художественного образа всего музыкального произведения.

В одних случаях под фразировкой понимается вообще искусство осмысленного, выразительного исполнения.

В других случаях под фразировкой подразумевается исполнение фразы в узком смысле слова.

Наконец, фразировка понимается некоторыми авторами как определение границ какой - либо части мелодии, как отделение этой части от соседних частей посредством цензур, устанавливаемых в соответствующих местах.

Какое же понимание фразировки – первое, второе или третье – наиболее правильно отражает ее сущность на современном уровне исполнительства? Цель и объем многогранных средств фразировки склоняет нас в сторону первого. Но следует иметь в виду, что первое толкование обязательно включает в себя и второе и третье.

В свою очередь, фразировка синтезирует многие выразительные средства – динамику, агогику, штрихи и т. д.; она включает и средства звукоизвлечения – мех, туше( удары, приемы игры).

Фразировка является средством выражения художественного образа музыкального произведения. Искажение естественности фразировки наноси ущерб содержанию произведения, искажает его смысл.

В процессе интерпретации музыкального произведения является исполнительская фразировка, которую следует понимать как образно-смысловое разграничение музыкального произведения на относительно законченные построения /мотивы, фразы, предложения и т.п./ в соответствии с музыкальным синтаксисом. Именно характер фразировки в наибольшей степени определяет индивидуальность музыканта, его понимание содержания и стиля произведения.

Известно, что музыкальное произведение, представляющее собой как нечто целое, в то же время состоит из отдельных взаимосвязанных и отграниченных друг от другаразной величины частей. Ясное представление исполнителем структуры музыкального произведения и отдельных его частей является важным условием правильной и выразительной фразировки.

 Исполнители должны знать, что основным признаком начала и окончания фразы является цезура - момент раздела между любыми частями музыкального произведения. Для цезуры характерны следующие признаки:

- пауза;

- остановка на относительно продолжительном звуке;

- повторность мелодико-ритмических фигур;

- появление нового музыкального материала;

- смена гармонии;

- смена регистров;

 смена тембров;

- резкая смена динамики;

- гармонический каданс и т.д.

Расчлененность музыкального произведения наиболее ярко проявляется в мелодическом голосе. В момент цезуры в мелодическом голосе в сопровождающих голосах ее признаки могут отсутствовать.

Исполнительская фразировка должна быть направлена на достижение осмысленного и эмоционально оправданного, отвечающего характеру и стилю данного музыкального сочинения исполнения каждого мотива, фразы, предложения и т.п. и произведения в целом. При исполнении музыкального сочинения, также как и при чтении литературного текста надо уметь подчеркнуть главное, отделить одну мысль от другой, сделать логические ударения, ускорить или замедлить темп и т.д.

Для осуществления правильной фразировки исполнителю важно знать, где начинается фраза, как она развивается /ее подъемы, спады, кульминации/ и где заканчивается. Кроме того, необходимо знать /особенно при игре в ансамбле или в оркестре/, какая фраза главная, а какая подчиненная, и в соответствии с этим определять их динамическое соотношение в общем звучании музыкальной ткани произведения. Особое внимание при интерпретации музыкального произведения следует обратить на фразировку каденций.

Исполнительская фразировка самым тесным образом связана с другими выразительными средствами и осуществляется посредством интонации, динамики, ритма, агогики, штрихов и т.п. Большое значение для осуществления правильной фразировки и для раскрытия содержания музыкального произведения имеет знание исполнителем формы музыкального произведения.

Индивидуальный исполнительский стиль характеризуется совокупностью выразительных и технических средств, присущих данному исполнителю, индивидуальным характером фразировки, неповторимой манерой интерпретации и особыми индивидуальными приемами игры на инструменте. Он зависит от личности исполнителя, характера его музыкального мышления, темперамента и т.п.

Основываясь на классификации темпераментов и теории исполнительских стилей можно определить три достаточно контрастных исполнительских типа; рационалистический, эмоциональный и интеллектуальный.

Для исполнителей - "рационалистов" характерен объективизм, точный расчет интерпретации, строгое следование логике исполнительского замысла, умение объединять тщательно отделанные музыкальные построения, части в единое целое, воспроизведение во время концерта ранее отработанной интерпретации.

Интерпретация музыкального произведения у исполнителей интеллектуального типа, аргументирована, логична, достаточно эмоциональна и отличается глубиной и проникновенностью.

Эмоциональному типу исполнителя присуще эмоциональное начало /иногда при недостатке техники/, артистическая свобода, творческая смелость, импульсивность, взрывчатость, стихийность, импровизационность во время концерта.

Названные типы исполнителей, как и исполнительские стили, в чистом виде не встречаются и в их интерпретации музыкального произведения переплетаются в большей или меньшей степени, черты, свойственные разным типам и стилям. Высококвалифицированный музыкант-исполнитель должен сочетать в себе, по меньшей мере, три качества: интеллект, эмоциональность и технику. Если одно из этих качеств отсутствует, то искусство исполнителя неполноценно.

Интерпретация музыкального произведения тесно связана с исполнительской традицией. Существует довольно распространенная точка зрения, согласно которой умение исполнять музыкальные произведения различных стилей основывается на знании традиций их исполнения, которые передаются из поколения в поколение. Безусловно, традиции играют важную роль в формировании стиля исполнения произведений того или иного композитора. Однако традиция не может быть застывшей и неизменной. Она является результатом творческого процесса исполнителя, талант которого порождает различия в трактовке музыкального произведения.

В процессе работы над фразировкой последовательно решаются три основных вопроса:

а) Членение на фразы;

б) Артикуляция внутри фраз;

в) Смысловое соотношение фраз при объединении их в более крупные построения.

Сейчас мы рассмотрим наиболее характерные явления, с которыми сталкивается исполнитель при переходе от одной фразы к другой, и, следовательно, объектами нашего внимания будут: окончание фразы, переход от фразы к фразе, начало новой фразы.

Расчленение звукового потока на фразы совершается, как правило, при помощи цензур (лат. caesura - рассечение) – больших или маленьких пауз, которые либо обозначаются, либо не обозначаются в нотах.

 1) связать или разделить мелодическую линию посредством legato или staccato.

2) объединить по смыслу различно сгруппированные ноты или наоборот, разделить их. Принцип штривой игры на щипковых инструментах.

( Смена направления движения меха) для баянистов, аккордеонистов должна происходить по возможности в момент цензуры и способствовать ее выявлению (аналогично дыханию).

Гораздо сложнее обстоит дело в полифонической музыке, когда необходимо выполнить цензуры в различных голосах и в различные моменты. При исполнении полифонической фактуры баянист, должен учитывать конструктивные особенности инструмента. Считают, что на баяне невозможно выделение одного голоса, так как воздух, поступающий к языкам, имеет одно и то же давление и, следовательно, воздействует на них одинаково. На органе, сходном по принципу звукообразования с баяном, при исполнении на оном мануале и в одном регистре также нельзя изменить силу звука, она постоянна.

Пожалуй, наиболее результативным приемом выделения голоса при ведении нескольких голосов является выполнение фразировочных цензур в разных голосах в различные моменты. Этот прием имеет большое значение не только для баянистов – лучшие исполнители всегда уделяли ему должное внимание.

Если ослабление напряженности в окончаниях фраз всегда связано, как мы уже говорили, с завершение мысли, то исполнение начальных звуков фраз предполагает дальнейшее развитие. Следовательно, звучность первых звуков фраз должна давать возможность ее увеличение в рамках указанного нюанса. Ошибки некоторых неопытных баянистов состоит в том, что, встречая, например, нюанс f, они сразу усиливают звучание до предела, забывая о последующем развитии. Когда же это развитие обнаруживается, то исполнителю приходится форсировать звук.

Очень внимательного отношения к себе требуют фразы, начинающиеся на тихой звучности. Иногда исполнитель, опасаясь слишком яркого начала, впадает в другую крайность – извлекает слабый, тусклый и невыразительный звук. Оптимальным решением здесь может быть ориентировка на силу звучности последнего тона предыдущей фразы: как правило, новая фраза начинается либо на той же звучности, либо тише, чем конец предыдущей фразы.

Существенное влияние на исполнение начальных звуков фраз оказывает их метроритмическое строение. По этому признаку фразы можно систематизировать следующим образом:

1. Начало фразы с сильной доли такта;

2. Начало фразы из затакта со слабой доли;

3. Начало фразы из затакта с относительно сильной доли;

4. Начало фразы из затакта с группы слабых и относительно сильных долей.

Совпадение сильной доли такта и первого звука фразы в некоторой степени облегчает задачу исполнителя, давая ему, возможность сделать начало более определенным.

Несмотря на последующее динамическое развитие, первый тон фразы, даже при самой слабой звучности, является опорным. Вступающий солист не может «потерять» или слишком ослабить опору, так как в противном случае утратится метр.

Сложнее обстоит дело с затактовыми началами. Затактовая часть фразы стремится к сильной доле, являющейся как бы целью движения, независимо от того, имеется или отсутствует последующее развитие. Если затакт начинается со слабой доли, то первый звук фразы оказывается в непосредственной близости от сильной доли такта, и, следовательно, его надо исполнить тише опорного, но с последующей филировкой мехом на crescendo к сильной доли такта. Кроме того, в затакте используется более легкое туше.

Артикуляция

Артикуляция – это формирование музыкальной мысли. Она включает в себя совокупность всех средств воздействия исполнителя на каждый звук в пределах фразы.

Мы говорили, что в началах фраз, как правило, предполагается нарастание, а в их окончаниях – спад напряжения. Развитие музыкального материала фразы определено внутренней логикой, и результатом этого развития является самая напряженная точка мелодии – кульминация. Именно наличие развития, имеющего свое начало, вершину и завершение, позволяет воспринимать фразу как музыкальную мысль.

Обычно с понятием фразы связывают музыку кантиленного характера с четко очерченной мелодией. Но это наверно. Фразируется в принципе любая музыка.

К сожалению, среди учащихся, педагогов и исполнителей бытует мнение, что главное – это исполнить произведение в целом. Забывается, что единое целое не может существовать без множества тщательно отобранных частностей и именно из них складывается. Баянист должен уметь видеть многое в малом, чтобы в результате не получить малое во многом.

Итак, мы выяснили, что [артикуляция](http://pandia.ru/text/category/artikulyatciya/) связана с динамикой, штрихом, агогикой, метроритмикой внутри фразы. Следует различать артикуляционное изменение звучности и общий динамический план произведения. Динамика внутри фразы может быть настолько тонкой и изменяться в настолько малых пределах, что обозначение ее каким – либо нюансом не всегда представляется возможным. Существующая градация – pp, p,mp, piu или meno p – дает нам слишком далекие друг от друга ступени звучности. Артикуляционная динамика даже в зоне одного нюанса чрезвычайно многообразна.

Такова же связь артикуляции и штриха. Палитра артикуляционных средств, расположенных в зоне одного штриха, также очень многообразна и не может быть полностью отражена в тексте. Правда, существует термин, указывающие различную степень штриха. Например, связанное звучание может обозначаться legatissimo,legato, poco legato, non troppo legato и т. п. Но эти обозначения не обладают достаточной гибкостью, чтобы отразить все богатство артикулирования в пределах одного штриха.

Агогика

Говоря об агогике, мы также должны отметить, что тончайшие отклонения от темпа внутри фразы не поддаются обозначению какими – либо знаками и терминами. Следует только помнить о действующем в артикуляционной агогике законе компенсации: если внутри фразы сделано ускорение темпа, то в ее же пределах необходимо дать аналогичное по степени замедление. Иными словами, исполнение фразы с отклонениями от темпа должно занимать примерно столько же времени, сколько и исполнение той же фразы без темповых отклонений.

Связь артикуляции с метроритмикой выглядит несколько иначе. Здесь малейшая неточность приведет к искажению текста. Другое дело, что исполнитель может и должен находить такие метроритмические связи, которые следует подчеркнуть или, наоборот, завуалировать.

Выразительная артикуляция достигается посредством способов звукоизвлечения, определяющихся особенностями инструмента, и тех приемов, которыми владеет баянист. Звуковые возможности инструмента не могут быть полностью использованы без овладения техникой звукоизвлечения. Характер звучания зависит не только от ведения меха, но и от различных приемов прикосновения пальца к клавише, или туше. Эта зависимость качества звука от туше скрыта тем, что на баяне можно играть громко и тихо, изменяя только скорость и характер движения меха. Однако такой звук, не обладающий определенной окраской, не будет выразительным. Баянист должен всегда иметь в виду оба фактора: только умелое сочетание различных приемов туше и движения меха приведет к выразительному звучанию.

Процесс объединения фраз в более крупные структурные построения не является простым сложением, перечислением фраз. Это процесс синтетический, дающий в своем результате новое качество. Несколько фраз составляют более крупное структурное построение – предложение; кульминация одной из них подчиняет себе остальные и становится главной в данном построении. Развитие тематического материала этих фраз устремляется к главной кульминации предложения. То же самое происходит при объединении предложений в период: кульминация одного из них становится главной и определяет развитие музыкального материала периода. В процессе сопряжения кульминаций выявляется главная кульминация произведения. Она поддерживается и подготавливается побочными кульминациями. Таким образом, создается определенная «иерархия» кульминаций, которая является основой сквозного развития всего музыкального материала.

В связи с работой над фразировкой возникает вопрос об отношении исполнителя к авторскому тексту. С одной стороны, совершенно справедливо требование точно следовать нотной записи и соблюдать все обозначения, ибо они в значительной степени отражают художественное содержание произведения. С другой стороны, следует признать, что нотная запись далеко не совершенна, она в состоянии более или менее точно передать лишь звуковысотное содержание произведения. Что касается протяженности, скорости, характера звука и т. д., то это отражается в нотах приблизительно. Например, нет специальных обозначений различных лиг – лиги-штриха, лиги фразировочной, лиги артикуляционной; отсутствуют знаки артикуляции; зачастую не обозначаются цензуры и т. п. Таким образом, нотная запись – его единственный, но весьма неполный источник информации о замысле автора. На таком понимании нотного текста и должно строиться отношение исполнителя к произведению.

Итак, нотный текст может быть верно прочитан лишь эрудированным и мыслящим чтецом. Исполнительское искусство – это не только мастерство, не только эмоции, но и интеллект. И педагоги – инструменталисты должны считать своим долгом, развивать мыслительные способности учащихся. Глубокое изучение фразировки, постижение ее как основы музыкальной выразительности поможет успешно разрешить и эту проблему.

**Тема 6. Работа над гаммами и этюдами.**

Техника- это комплекс средств, позволяющий овладеть самыми разными стилями, это сумма умений, навыков игры на инструменте, при помощи которых исполнитель добивается нужных результатов. Вне музыкальной задачи техника существовать не может.

В музыкально-исполнительском искусстве технике отводится значительное место. Работая над развитием и совершенствованием игровых движений техника исполнителя должна вестись систематически, планомерно и всегда быть в центре внимания. Некоторые понимают под техникой то, что касается скорости, силы.Вшироком смысле слова техника является материальной стороной исполнительского искусства, важнейшим средством передачи содержания. А в узком смысле технику можно определить, как предельную точность и быстроту пальцевых движений.

Развитие техники будет успешным при условии правильно организованной систематической работы, настойчивости и целеустремленности. Развитие техники исполнителя в значительной мере зависит от его природных данных. Но и обучающиеся со средними исполнительскими данными могут достичь высокого технического мастерства при условии систематической и правильноорганизованной работы.

**Прежде, чем остановиться над работой гамм, упражнений и этюдов следует обратить внимание на основные факторы грамотой постановки:**

Постановка инструмента и рук;

Координация движения рук;

Аппликатура;

Техника движения меха; (баян, аккордеон);

Темп.

Именно эти основные факторы являются фундаментом для последующего развития и совершенствования технических и художественных задач музыканта.

Основой развития двигательной техники являются гаммы, упражнения которое способствует закреплению теоретических знаний на практике, развивает чувство лада и метроритма.

Гаммы являются важным учебно-методическим материалом в работе над развитием и совершенствованием исполнительской техники музыканта.

Гаммы следует рассматривать не только как упражнения для достижения беглости – они дают прочные знания мажорно-минорной системы, воспитывают чувство ладотональности.

Гаммы служат отличным материалом для выработки ритма, различных приёмов штрихи, туше, (владение мехом и т.д.). Систематическая и последовательная работа над гаммами – необходимое условие, которое способствует выработке основных игровых навыков и умений.

Лёгкой и свободной пальцевой беглости;

Основ правильной аппликатуры;

Координация движения рук;

Навыков владения мехом;

Владения разнообразными штрихами, приёмами звукоизвлечения;

Ладово-гармонического мышления.

Успешная работа над гаммами и другими видами технического материала помогает преодолеть многие технические трудности.

**В процессе исполнения гамм и других видов технического материала исполнитель должен стремиться:**

К максимальной ровности звучания и плавности в смене позиций (движении меха);

К строгому соблюдению указанной аппликатуры;

К выработке естественных и целесообразных движений кисти и пальцев, точного и чёткого удара пальцев;

К строгому выполнению метро – ритмических рисунков и указанных штрихов;

К точной координации движения пальцев при исполнении двумя руками;

К максимальному звуковому контролю.

**Существенным видом пальцевых движений при исполнении гамм на аккордеоне является:**

Подкладывание пальцев (при восходящем по звучанию направлению);

Перекладывание пальцев (при нисходящем по звучанию направлению).

Работа над гаммами и упражнениями помогает преодолеть многие технические трудности. Совершенствование исполнительской техники должно быть взаимосвязано с художественно-музыкальным образом.

В основе исполнения гамм лежит четырёх дольный размер 4/4.После того, как гаммы будут исполнены в ровном движении, рекомендуется перейти к исполнению их в различных метро-ритмических рисунках, штрихах в соединении динамических оттенков (четверть, восьмая, триоль, шестнадцатая). (Смена меха производится чётко через четыре четверти, независимо от ритмических групп). В быстром темпе опорные звуки должны совпадать с сильной долей.

Конечным результатом гамм является умение исполнять их совершенно свободно и легко в медленных и быстрых темпах, в различных метро-ритмических рисунках.

Гаммы, как и упражнения на различные виды техники способствуют дальнейшему росту музыканта-исполнителя, развитию пальцевой техники, выработке аппликатурной дисциплины.

Для развития и совершенствования технических навыков следует параллельно с гаммами применять в своей практике различные упражнения, которые тоже связаны с преодолением технических трудностей. Роль упражнений такая же, как и гамм.

**Повторение упражнений помогает развивать специфические движения, вырабатывающие основные технические свойства исполнения:**

Точность;

Автоматичность;

Уверенность.

Упражнения следует исполнять разными штрихами, разнообразить метроритмику и динамику. Необходимо следить за качеством звука, чередованием его длительности и силы.

Конечным результатом работы над упражнениями должна быть уверенная, свободная и непринуждённая игра. Нужно вызвать интерес учащихся к упражнениям таким образом, чтобы оно превращалось в творческий процесс.

В работе над развитием и совершенствованием исполнительской техники, гаммами и упражнениями значительное место занимают этюды.

 Существуют такие этюды, которые не могут рассматриваться, как только тренировочный материал, ибо они являются высокохудожественными произведениями. В процессе технического усвоения этюда исполнитель должен добиваться звукового разнообразия, выразительной фразировки и гибкой динамики.

Роль этюдов состоит в том, чтобы закрепить навыки, приобретённые на гаммах и упражнениях.**Этюды можно разделить на две группы:**

Узкотехнические;

Этюды-пьесы.

Узкотехнические этюды преследуют цель воспитания и закрепления определённых технических навыков.

Этюды-пьесы, закрепляя технические навыки, обладают и глубоко художественным содержанием.

Для успешного роста исполнителя рекомендуется чередовать этюды на различные вид техники с элементами разнообразных движений, арпеджио, двойных нот, аккордов, скачков, репетиций.

Главная задача этюдов – подготовка к преодолению фактурных трудностей в дальнейшем при исполнении художественных произведений.

А. Гольденвейзер: «Этюды полезно разучивать не целиком, а по частям, разбивая на отдельные эпизоды».

**План разбора Этюда:**

Тщательно изучить построение этюда и определить техническую задачу, чтобы иметь представление об объёме и характере предстоящей работы;

Детально разобрать за инструментом текст, установить наиболее удобную аппликатуру, выбрать целесообразные движения и положения рук во время игры;

Приступить к разучиванию этюда по частям, отрабатывая трудные места. Тщательно изучить партии каждой рукой отдельно;

Одновременно с усвоением текста этюда следить за выполнением фразировки, акцентов, динамических, штриховых оттенков, (окончательно определить границы меха).

Играть этюды следует в различных темпах не привыкая, какому-либо одному. Начинать работу нужно с медленного темпа, постоянно возвращясь к нему в процессе работы;

Заучивание текста наизусть должно происходить в ходе усвоения технических и художественных особенностей. При таком способе запоминания надёжно закрепляются в памяти игровые и художественно- выразительные элементы.

Следует организовать работу так, чтобы впоследствии выучивания наизусть, текст надолго сохранялся памяти и пальцах исполнителя – музыканта.

Техника игры, в сущности, бесконечно разнообразна. Очень важно принять во внимание и глубокое различие индивидуального подхода к инструменту, благодаря чему каждый вырабатывает свой круг основных технических методов.

Развитие техники у каждого происходит по-разному, так как «приобретение техники - не что иное, как приспособление трудностей к своим способностям» (Ф.Бузони).

Следовательно, к каждому обучающемуся должен быть индивидуальный подход.

Педагог старается отбирать наиболее характерные и нужные обучающемуся упражнения, этюды, пьесы. Интерес обучающегося всё более возрастает к уроку тогда, когда педагог может показать различные приёмы на примерах технического и художественного материала. Лучший путь к техническому совершенству, когда музыка чутко и проникновенно воплощается в пластике движения. Над техникой нужно работать творчески, чем больше инициативы внесено в эту область, тем выше не только технические, но и художественные достижения. Исполнительское искусство в целом требует огромного напряжения, творческой воли, упорства и терпения.

**Тема 7. Работа над музыкальным произведением с учениками старших классов.**

 Ознакомление с произведением. Прежде всего, следует рассказать обучающемуся о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете; основных этапах; о форме, структуре, композиции. Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше в собственном исполнении преподавателя.

 Анализ, разбор произведения. Ознакомившись с произведением, обучающийся приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Грамотный музыкально-осмысленный разбор создает основу для правильной дальнейшей работы, поэтому значение его трудно переоценить. Время, занимаемое разбором, его музыкально-художественный уровень будут самыми разными. Для обучающихся различной степени музыкального развития и одаренности, но во всех случаях на данной начальной ступени работы не должно быть неряшливости, небрежности. В качестве материала следует выбирать произведения, доступные по трудности, разнообразные по характеру и по техническим задачам и ясные по строению музыкальной ткани обучаемого.

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной строки. Просмотр текста без инструмента дает возможность, путем устного анализа: - охватить общее строение и характер; - характер частей и соотношение между ними; - основные моменты трактовки; - характерные технические приемы; - обратить внимание на темп, тональность (знаки при ключе), размер. Этот анализ проводится в форме беседы, во время которой преподаватель несколько раз проигрывает произведение целиком и по частям, расспрашивает обучающегося о его впечатлениях, ставит ему отдельные конкретные вопросы, сам делает необходимые пояснения. После проигрывания преподавателем произведения или его части, следует предложить ученику, глядя в ноты, назвать длительности, которые он там видит, прохлопать ритмический рисунок. В сознании создается связь: слышу-вижу-ощущаю-передаю. Затем, обучающийся, глядя в ноты, проигрывает музыкальное произведение в медленном темпе.

 Выбор аппликатуры. Один из самых ответственных моментов на начальном этапе разбора произведения является выбор аппликатуры. Логически правильная и удобная аппликатура способствует максимальному техническому и художественному воплощению содержания произведения. Поэтому необходимо найти самый рациональный способ решения этой задачи. Могут быть несколько вариантов аппликатурных решений. В выборе варианта приходится считаться в одних случаях с размером и особенностями руки, в других – с технической подготовкой конкретного обучающегося. Что должно стать для обучающегося определяющим при выборе аппликатуры? Вероятно, для каждого обучающегося первой будет мысль – сыграть так, как удобнее. Удобной может считаться та аппликатура, с помощью которой лучше всего можно выразить авторскуюмысль. Когда аппликатура выбрана, следует использовать только установленную аппликатуру, не допуская даже случайного применения в игре других пальцев, – это послужит залогом быстрого и прочного выучивания технических трудных мест.

 Работа над интонацией. При заучивании нужной аппликатуры огромное значение имеет работа над интонацией. В этой связи очень полезно использование сольфеджирования.

 Ритмический контроль. При разучивании музыкального произведения также важен ритмический контроль, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы. Весьма полезно считать вслух как в начальном периоде разбора, так и при исполнении готового, выученного произведения. Причем, в медленном темпе следует считать, ориентируясь на мелкие доли такта, а в подвижном темпе, соответственно, – на крупные доли. Поэтому преподаватель должен заставлять обучающегося в классе играть считая, и требовать, чтобы то же самое он делал дома. Чрезмерное увлечение занятиями с метрономом лишает обучающегося ритмического самоконтроля. С помощью метронома, при необходимости, можно проверить умение «держать» темп, не уклоняясь ни в сторону ускорения, ни в сторону замедления.

 Работа над звукоизвлечением. Следующая проблема освоения музыкального произведения – это работа над звукоизвлечением. Она должна тесно увязываться с развитием слуховых способностей обучающихся. Его исполнительские намерения должны подчиняться слуховым представлениям, слуховое внимание должно быть чрезвычайно строгим, а общее внимание организованным. Развитие этих качеств поможет обучающимся замечать неточности в своем исполнении, правильно реагировать на плохое звучание и настойчиво добиваться хороших результатов. Этим развивается внимательное отношение обучающегося к постановочно-двигательным приемам звукоизвлечения, обеспечивающим получение красивого звука. Работа над звуком заключается в освоении тембра, динамики и штрихов. Они также составляют часть технических средств музыкального исполнения, не менее важную, чем беглость.

Штрихи должны выполнять и художественную и техническую сущность, где первое занимает главное значение. В определении штрихов необходимо исходить, прежде всего, из их музыкально – выразительного значения. В работе над штрихами большое значение имеет не только показ преподавателя того или иного штриха, но и то, каким образом можно добиться нужного качества определенного штриха, как осуществлять самоконтроль за своими мышцами, двигательными навыками, особенно во время самостоятельных домашних занятий обучающегося.

 На классном уроке преподавателю часто приходится держать обучающегося за руки и направлять движения обучающегося в нужное русло, добиваясь выработки правильных навыков, свободы движений, мышц, что необходимо при достижении музыкально – выразительного звука, искомого характера штриха, динамики.

 Динамический план произведения. Одним из важных моментов при работе над произведением является элемент выразительности – динамика. Она поможет выявить кульминационные моменты произведения и изучить те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает настроение эмоционального напряжения или его спад. Обучающийся должен выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность местных кульминаций соответствовала их значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте. С их помощью ученик добьется плавного нарастания эмоционального напряжения на пути к центральной кульминационной точке и без резких переходов осуществит спад. В результате форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что приведет к цельности композиции.

Ни один обучающийся не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения фразировкой.

Фразировка является, прежде всего, средством выражения художественного образа музыкального произведения. Освоение фразировки составляет существо всего процесса работы над произведением. Обучающийся должен глубоко вникнуть и понять все авторские указания, касающиеся фразировки, штрихов, динамики и т.п. все это в комплексе поможет ему раскрыть своеобразие стиля композитора и конкретного произведения.

Динамические оттенки – это важнейшее средство показа художественной выразительности. Шкала динамических градаций, по существу, бесконечна. Общепринятые обозначения: ррр, рр, р, mp, mf, f, ff, fff. Кроме того в процессе crescendo меняется и окраска звука – она может быть прозрачной, мягкой, глубокой, плотной, резкой и т.д.

 Техническое овладение произведением. Одна из основных сторон работы на начальном этапе разучивания произведения касается технического овладения произведения. При работе над технически сложными местами особая роль должна отводиться проигрыванием в медленном темпе. Такие занятия весьма полезны для выработки автоматизированных движений. Необходимо сконцентрировать все внимание обучающегося на представлении конечного результата.

Ритмическая сторона, фразировка, нюансировка должны вырабатываться с самого начального периода овладения музыкального произведения, с медленного темпа, постоянно доводя до нужного темпа. При этом даже в замедленном темпе нельзя мыслить отдельными нотами: каждый звук должен соотноситься с предыдущими и последующими звуками. В медленных темпах должны автоматизироваться именно те движения, которые будут необходимы в быстром темпе. Необходимо чередовать медленные темпы с быстрыми и умеренными. Для того чтобы хорошо развить двигательно-технические возможности обучающегося, необходимо тренировать не только руки, но и голову. Когда заставляешь обучающегося «проговаривать» каждый звук, пропускать его через сознание и слух, это позволяет добиться, во- первых, чистой интонации, а во-вторых – хорошей артикуляции при исполнении быстрой музыки. Для более прочного закрепления трудной фигурации полезно поиграть ее различными ритмическими фигурами, в том числе пунктирными

 Весьма важный вопрос – игра на память: она имеет существенное значение для достижения свободы исполнения, которая необходима при выступлениях на экзаменах и концертах. Глубокое, вдумчивое изучение текста, внимание к деталям требует сочетание игры на память с игрой по нотам. Но прежде чем играть, надо научить обучающегося проанализировать глазами нотный текст: как строится мелодия – поступенно или скачкообразно, куда она идет – вверх или вниз, почему? По каким интервалам; какой ритмический рисунок; есть ли повторяющиеся места, в чем разница. Подобный подробный анализ способствует более быстрому запоминанию нотного текста, включает в работу не только слухомоторный вид памяти, но и аналитическую, зрительную, эмоциональную память.

 Полезный способ закрепления запоминания является тренировка в умении начинать игру на память с разных опорных пунктов, например, со второго предложения или с разработки и т.п..Есть другие способы определения опорных пунктов, например, «начать с момента появления такой-то ладо-тональности» или «с появления определенной фигурации в аккомпанементе» и т.д. Умение играть с опорных пунктов без особого труда достигается в том случае, если студент, научившись играть произведение целиком на память, не прекращает проигрывать на память и отдельные участки. Очень полезно играть произведение на память «с конца» то есть сначала с последнего опорного пункта, затем с предпоследнего и т.д. Обучающийся, умеющий это проделывать, почти целиком гарантирован от всяких «случайностей» в области памяти при выступлении, т.к. он умеет в любой момент, и охватить ход произведения в целом, и представить себе конкретно любой участок. Следует напоминать ученику, что после того, как он выучил произведение наизусть, надо постоянно возвращаться к занятиям по нотам, продолжая его изучение. Только таким путем можно глубоко вникнуть в музыкальное содержание произведения. Техническая отделка произведения, усвоение его содержания и выучивание наизусть происходят почти одновременно. Таким образом, к концу данного этапа работы обучающийся должен вполне овладеть произведением, т.е. понять его художественное содержание (играть выразительно), преодолеть технические трудности и выучить произведение наизусть. Результатом работы должно быть свободное и уверенное владение обучающимся всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

 Темп исполнения произведения. Обучающийся должен не только представлять исполнительский план произведения в целом, его линию развития, но и знать, какие выразительные детали в том или ином разделе являются главными, на чем должно быть заострено внимание. Нужно окончательно уточнить темп исполнения. Определению темпа способствуют авторские указания, понимание характера произведения, его стиля. В каждом отдельном случае следует совместно с обучающимся найти темп, позволяющий ему удобно себя чувствовать при исполнении произведения. Научившись исполнять подвижное сочинение в требующемся темпе, обучающийся должен продолжать работу и в более медленном темпе. Также необходимо напомнить ему, что медленное проигрывание с соблюдением всех частностей исполнительского замысла позволяет с предельной яркостью осуществлять свои намерения и делает их для него самого особенно ясными; потом ученик и сам убеждается в этом. Следует подчеркнуть, что подобное проигрывание требует максимума внимания.

Достижение необходимой выразительности, нужного темпа исполнения далеко не всегда позволяет считать произведение выученным. Как принято говорить, обучающийся должен еще хорошо в него «выграться»: для этого подготовленное произведение следует больше играть целиком и в требуемом темпе. Это касается всех произведений, звучащих в любом движении, от самых медленных и спокойных до быстрых. Иногда обучающиеся настолько привыкают к работе в замедленных темпах, что почти не пробуют играть технически трудные для них произведения в настоящем темпе. Подобные явления допускать нельзя: обучающийся никогда не освоится с исполнением произведений подвижного характера, если не приучит себя слышать и мыслить в нужном движении, если не будет над этим работать.

 Исполнительская яркость. Врожденная исполнительская яркость признак несомненной артистической одаренности. Она свойственна не каждому обучающемуся, но в ее развитии преподаватель может добиться положительных результатов – хотя и не равноценных при работе с различными студентами. Развивать это качество невозможно, если обучающийся не испытывает глубокого интереса к музыке вообще и к изучаемым произведениям в частности. Содержание понятия «исполнительская яркость» включает самый широкий диапазон характеров, настроений, определяется глубиной восприятия выразительности, красоты любого исполняемого произведения. Обучающийся должен свободно чувствовать себя в исполняемом произведении и, соответственно, его исполнять. Здесь имеется в виду, прежде всего, то состояние внутренней раскрепощенности, творческой свободы, особого сближения с миром образов изучаемых произведений, которое является необходимым условием для полноценного исполнения.

Ни исполнительская свобода и яркость, ни какие-либо другие исполнительские качества не смогут развиваться в полной мере, если обучающийся будет мало выступать на эстраде. Разумеется, любое сочинение должно быть хорошо выучено и исполнено, но именно публичное выступление как бы подводит итог всей проделанной в классе работы, обязывая обучающегося и преподавателя к возможно более высокому ее качеству, требуя особой законченности и рельефности выявления замысла, заставляет ученика максимально использовать свои исполнительские возможности. Выступление на эстраде предстает, таким образом, и в качестве одного из весьма действенных факторов, стимулирующих развитие обучающихся. Это и стимул для работы и творческая радость, и лучшая форма обучения публичным выступлениям.

**Тема 8. Организация и планирование домашней работы обучающегося.**

Специфической особенностью обучения игре на музыкальных инструментах, является то, что преобладающая часть времени, потраченного на освоение произведения, приходится на самостоятельные занятия. Очевидно, что эффективность творческого роста обучающихся напрямую зависит от эффективности этих занятий. Идеи оптимизации самостоятельных занятий становятся наиболее актуальными на современном этапе, характеризующемся острой необходимостью теоретического осмысления накопленного исполнительского опыта и создания научных основ прогрессивного развития, как теории исполнительства, так и методов подготовки высококвалифицированных специалистов в области народно-инструментального исполнительства.

Самостоятельная работа обучающегося направлена на получение определенных профессиональных и личностных знаний и навыков. При реализации поставленных задач используются методы обучения. Оптимизацию самостоятельной работы, с данной точки зрения, можно рассматривать как совершенствование методов обучения. Однако эффективность методов зависит от многих условий (организация занятий, способности обучающегося, психическое и физиологическое состояние и т.д.). Методы эффективные в одном случае могут оказаться совершенно бесполезными, а иногда и деструктивными при изменившихся условиях. Так же необходимо помнить, что каждый из методов имеет преимущественную ориентацию на определенный круг задач и в меньшей мере предназначен для решения других проблем. Такой подход актуализирует проблему оценки возможностей каждого метода и высвечивает необходимость поисков их оптимального сочетания.

Принцип оптимизации предполагает наличие определенной структуры, лежащей в основе организации любого типа самостоятельной работы. Эту структуру в графическом виде можно представить в виде замкнутого круга, где каждый элемент зависит от предыдущего и определяет качественные и деятельностные характеристики последующего. Необходимость получения определенных знаний и навыков определяет цель.

Целевая установка ложится в основу структурирования рабочего процесса, который обязательно должен заканчиваться анализом проделанного труда. Оценочные критерии определяют его эффективность и становятся основой для корректировки целевых установок. Важным инструментом оптимизационного процесса выступает мотивационная сфера.

Мотив как основу целенаправленного действия удобнее рассматривать в социально- практической плоскости.

Самостоятельная работа представляет собой сложную структурную композицию. Определение элементов данной системы позволит сбалансировать все ее звенья, что, несомненно, способствует эффективному использованию творческой энергии личности. В самостоятельной работе важно добиться регулярности и систематичности. Для достижения видимого результата в периодичности самостоятельных занятий необходимо соблюдать условие ежедневного подхода. Объем самостоятельных занятий в неделю может составлять от 2 до 4 часов. Определяющим в этом смысле является учѐт минимальных затрат на подготовку домашнего задания

Индивидуальная домашняя работа может проходить в несколько приѐмов и должна строиться в соответствии с рекомендациями преподавателя по специальности. Необходимо помочь обучающему организовать домашнюю работу, исходя из количества времени, отведѐнного на занятие

 В самостоятельной работе должны присутствовать разные виды заданий:

 - игра технических упражнений, гамм и этюдов (с этого задания полезно начинать занятие и тратить на это примерно треть времени);

 - разбор новых произведений или чтение с листа более лѐгких (на 2-3 класса ниже по трудности);

- выучивание наизусть нотного текста, необходимого на данном этапе работы; - работа над звуком и конкретными деталями (следуя рекомендациям, данным преподавателем на занятии);

- доведение произведения до концертного вида;

- проигрывание программы целиком перед зачѐтом

 - проигрывание программы целиком перед зачѐтом или концертом;

- повторение ранее пройденных произведений.

Все рекомендации по домашней работе в индивидуальном порядке даѐт преподаватель и фиксирует их, в случае необходимости, в журнале. Что дают навыки самостоятельной работы?

При правильно организованной самостоятельной работе успешно развиваются игровые навыки и технические возможности обучающегося, умение грамотно работать над музыкальным произведением и творческие способности. Обучающийся, владеющий навыками самостоятельной работы, увереннее чувствует себя за инструментом. При прочих равных условиях успехи обучающегося определяются умением самостоятельно работать, от этого зависит и общее развитие, и творческий рост, и продуктивность каждого занятия. Напротив, отсутствие навыков самостоятельной работы приводит к недостаточно приспособленным к инструменту. Таким образом, навыки формирования самостоятельной работы являются основой для самореализации личности обучаемого и важнейшим условием формирования исполнителя на народных инструментах.