

МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА КАЛИНИНГРАДА
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ Р.М. ГЛИЭРА»
236010 г. Калининград, ул. Огарева, 22 Тел/факс: 21-24-44; glier-school@mail.ru



Детская музыкальная школа
им. Р.М. ГЛИЭРА

Специфика работы концертмейстера в детском фольклорном ансамбле



Сухов Александр Юрьевич,
концертмейстер отделения
музыкального фольклора
МАУ ДО ДМШ им. Р.М. Глиэра
г. Калининграда

Содержание:

Введение.

Специфика работы концертмейстера:

- ✚ Игра по нотам, подбор на слух, импровизация.
- ✚ Роль концертмейстера во взаимодействии с детьми.
- ✚ Особенности подбора аккомпанемента к народной песне.
- ✚ Работа над ансамблевым звучанием фольклорного ансамбля и баяниста.
- ✚ Смена меха, фразировка, баянный звук и его возможности.
- ✚ Особенности применения основных средств выразительности в работе концертмейстера.

Заключение.

Введение

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

Сложившееся, на данный момент, положение в социальной сфере, в культуре отношений, культуре быта в обществе, в том числе и среди детей и подростков, приводит к весьма неутешительным выводам. В инновационный XXI век, когда компьютер стал основополагающим жизненным фактором, когда компьютерными технологиями владеет каждый ребёнок, начинаешь понимать, что мы теряем что-то очень важное. Самая высокая техника

никогда не сможет заменить прелести звучания живого исполнения, непосредственного присутствия при рождении музыкальных звуков, возможности наблюдать, как эти звуки складываются в музыку, как выстраивается шаг за шагом, и начинает сверкать различными гранями тот или иной шедевр. С этой точки зрения, начинает настораживать обилие всевозможных фонограмм, так называемых «минусовок», в больших концертах разного уровня, более того, и в конкурсных выступлениях солистов «народников».

В настоящее время в области народно - музыкального искусства успешно работают тысячи специалистов - исполнителей, дирижеров, педагогов, методистов, артистов ансамблей и оркестров, концертмейстеров. Концертмейстер в музыкальной школе нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям, и в хоровом коллективе, и в хореографии. Нельзя недооценивать роль концертмейстера в работе коллектива и солиста. Это глубоко ошибочная позиция. Солист и баянист в художественном смысле являются целостным музыкальным организмом. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания, а с другой стороны это одна из тех профессий, где обязанности и способы действий не прописаны чётко, оставляя за специалистом право их широкого выбора.

Концертмейстера можно с уверенности назвать педагогом-психологом ведь в его работе с фольклорным ансамблем ему необходимы: психологическая настройка дружелюбности, сопереживания, пристального и трепетного внимания к детям, вплоть до полного слияния с ними, именно в этом случае создаётся подлинно высокое качество ансамбля. Так называемое «аккомпаниаторское чутьё», это не просто синхронно и динамически следовать за ансамблем или солистом, но способность почувствовать и выразить музыкальный замысел исполняемого произведения. Концертмейстер в своей работе обязан учитывать индивидуальные вокальные данные учеников, возрастную группу, и соответственно этому

регулировать весь динамический план.

Современный баянист - эрудированный, образованный музыкант, воспитанный на лучших традициях отечественной и зарубежной музыкальной культуры. Однако, между сольным, оркестровым исполнительством и трудом концертмейстера, наряду с большим количеством схожих аспектов, существуют и принципиальные различия. Воплощение композиторского замысла в реальном звучании инструмента - это самая важная, ответственная и трудная проблема для любого музыканта. Здесь соединяются все задачи исполнительского искусства - от глубокого изучения текста, содержания, формы и стиля произведения, тщательного отбора необходимых выразительных и технических средств, через кропотливое воплощение намеченной интерпретации в повседневной шлифовке до концертного исполнения перед слушателями.

Одна из главных особенностей творчества концертмейстера - воплощение не единоличное, а в союзе: руководитель – ансамбль (солист) - концертмейстер. Было бы неверно говорить о том, что концертмейстер выполняет только лишь механическое озвучивание исполняемой в ансамбле песни, заполняет паузу у солистов. Наравне с руководителем, концертмейстер проникается его творческими, художественными замыслами, концертмейстер, используя средства музыкальной выразительности, добивается решения той или иной творческой задачи. В работе с народным ансамблем концертмейстеру нередко приходится создавать народную обработку произведения, импровизировать, знать и воспроизводить подлинные этнографические музыкальные напевы, быть всегда мобилизованным и быстрее всех реагировать на всевозможные «внезапные ситуации». Концертмейстер должен уметь по необходимости сменить тональность, подхватить коллектив с любого фрагмента песни, напомнить детям слова на сцене, если они их забыли.

Специфика работы концертмейстера с вокалистами в классе и на концертной эстраде



Творческая деятельность концертмейстера включает в себя две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение.

Рабочий процесс делится на 4 этапа:

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

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

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

4) – **рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком:** создание музыкального исполнительского образа.

Прежде всего, концертмейстер должен осознать, что он является посредником между педагогом-вокалистом и обучающимся и не имеет права вмешиваться в сугубо вокальные, так сказать, «узко технологические» вопросы. Длительный период пребывания в вокальном классе вырабатывает у концертмейстера так называемый вокальный слух. Это умение проанализировать, в чём заключается ровность звуковедения (особенно при смене регистров), и напомнить певцу вокальные установки педагога. Слух концертмейстера должен фиксировать различные параметры вокальной партии: манеру подачи звука, то есть близость вокальной позиции, моменты звуковысотности – в одном случае; внимание к ритму, поэтическому тексту артикуляции и дикции вокалиста – в другом случае.

Проводя занятие в классе, концертмейстер не только готовит обучающегося к будущему выступлению, но и сам тщательно работает над своей партией, ибо в момент выступления на эстраде (или экзамене) он является творческим партнёром солиста. В период подготовки произведения исполнитель и баянист, совместно, проходят целый ряд стадий: неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных темпов, анализ характера произведения, координация динамики.

Ещё более сложные задачи встают перед слухом концертмейстера тогда, когда ему приходится работать над разучиванием фольклорного ансамбля. Хорошее знание партий каждого голоса, создание ясного слухового представления общего звучания всех голосов требуют от баяниста тщательной тренировки и укрепления внутренних слуховых представлений.

В работе с фольклорной группой на концертмейстере лежит обязанность не только установления ансамбля, но и помощи певцам в изучении ими своей партии, в достижении точной интонации, в правильном формировании фразы, в наиболее выразительной передаче слов текста через интонации композитора.

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

Игра по нотам, подбор на слух, импровизация

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

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

«Устная» традиция, наиболее творческая, которая раскрывает многообразие воображения и фантазии концертмейстера-баяниста. Заставляет его обращаться к прошлому, а именно в русское село, деревню, где гармонисты, играющие на других русских народных инструментах, творили с помощью игры на слух бесконечные линии своих наигрышей,

плясок, душевных мотивов. «Устная» традиция показывает, насколько концертмейстер фольклорного ансамбля владеет импровизацией, сколько времени из него может литься неоднобразная музыка при озвучивании фольклорного действа (праздников, игрищ, гуляний), которое на Руси затягивалось не на один и даже не на два часа.

Практика игры на баяне показывает, что современный концертмейстер-баянист должен уметь работать и в одной, и в другой традиции. Следовательно, ему важно заниматься постоянным самообразованием, читать ноты с листа, делать переложения, заниматься народной обработкой, изучать характерные черты исполнения и аккомпанемента народной музыки различных областей России.

Роль концертмейстера во взаимодействии с детьми



Взаимодействие концертмейстера с детьми остаётся актуальным аспектом в работе:

1. быть в постоянном контакте с детьми;
2. знать психологию ребёнка;
3. уметь предотвращать и исправлять ошибки детей.

Разберём каждый тезис отдельно.

1. Что значит «быть в постоянном контакте с детьми»? Давайте рассмотрим

такую ситуацию: концертмейстер играет музыкальное вступление, дети начинают петь, в более медленном темпе. В большинстве случаев это происходит из-за того, что они не всегда понимают баянное вступление в отличии, например, от вступления фортепианного. В этот момент на первых словах песни концертмейстеру-баянисту важно удержать их в темпе вступления, или в близком вступлению темпе с помощью, например, более акцентированных нескольких тактов. Если этого не сделать сразу, то на протяжении долгого времени придётся в прямом смысле подгонять детский ансамбль, что со стороны будет, безусловно, слышно. Если же поёт солист, то «подгон» концертмейстера будет особенно заметен. Но бывает и так, что «подгона» просто не избежать. Представьте, что произведение быстрое, зажигательное, а ребёнок поёт совершенно в недопустимом темпе. Здесь концертмейстеру придётся вводить ребёнка в нужный, или близкий к таковому темп, иначе номер просто не удастся. И как сделать это менее заметным для зрителя, слушателя?

Например, Владимир Зубицкий, знаменитый баянный композитор и исполнитель современности рассказывает, что когда он выступает сольно на сцене и у него что-либо идёт не так, то он использует ряд исполнительских хитростей. В одном из выступлений, в кульминационном моменте он забыл нотный текст, и как он сам рассказал – поднял правую ногу, выше обычного, вместе с этим перешел с части на другую часть. Внимание зрителей переключилось на его поднятую ногу. Кто-то из зрителей подумал, что это исполнительские эмоции и т. п. Понятно, что концертмейстер-баянист не является солистом, но если детям требуется помощь на сцене, а он сидит позади, то можно встать, не прекращая играть, подойти к ним, подмигнуть, даже, запеть с какого-либо места, если у них этого не получилось. Бывает с точностью наоборот. Ребёнок не садится в темпе, а бежит и бежит вперёд. Глохнет окончания слов, берёт недостаточное дыхание, волнуется. С одной стороны легче ребёнка «подсадить» в темпе, чем «подогнать», но, опять же, это услышит зритель. Рецепт снова неоднозначен. Каждый творческий

человек в праве его решать по-своему. Но главное помнить основную роль концертмейстера – роль помощника во всём, что касается его прямых обязанностей.

2. «Знать психологию ребёнка» очень важный аспект в работе концертмейстера, особенно, когда поёт солист. Если для двух солистов педагог взял в работу одну и ту же песню, профессиональный концертмейстер не должен аккомпанировать одинаково. Необходимо знать, что к каждому ребёнку нужен индивидуальный подход, так как степень одарённости у них разная, они по-разному мыслят, слышат и чувствуют музыку, вокальные данные у них тоже разные. Поэтому нельзя играть для каждого ребёнка одинаково. Важно сыграть аккомпанемент, который бы помогал ему передать образ исполняемой песни.

3.«Уметь предотвращать и исправлять ошибки детей». Концертмейстер во время выступления должен быть выдержанным, внимательным, готовым к какому-либо внезапному повороту событий, он должен уметь предвидеть критическую ситуацию вперёд. Бывают такие ситуации, когда дети во время выступления на сцене могут переволноваться, забыть слова песни. Следовательно, концертмейстер не имеет права на ошибку во время концертного выступления, а если и имеет – то на такую ошибку, которая не сойдёт и не выведет из равновесия ансамбль, солиста.

Важно, чтобы каждый концертмейстер анализировал свою деятельность, и деятельность других концертмейстеров, не стеснялся и не боялся брать что-либо новое из опыта работы своих коллег, занимался научно-методической и исследовательской работой в области народно-инструментальной культуры и народно-песенного творчества. Так же отдельно можно разбирать проблемы, связанные с профессиональным техническим и исполнительским уровнем концертмейстера, уровнем теоретической образованности в, особенно, его профильном направлении, психолого-педагогические моменты в работе и др.

Еще одно очень важное качество концертмейстера – не мешать

ансамблю, хору, солисту. Часто встречаются проблемы, связанные с тем, что концертмейстер не соблюдает баланс между аккомпанементом и голосом, перетягивает на себя обязанности лидера, а бывает и наоборот, когда концертмейстер не даёт показать смысловое развитие произведение. Особенно актуальна эта проблема в работе с детскими коллективами, которые всегда слушаются концертмейстера, ведь вся ответственность за качество исполнения того или иного музыкального произведения ложится на него.

В процессе углубления работы над песней возникает всё большее понимание образного содержания исполняемого. Соответственно, активно совершенствуется ансамблевая техника, концертмейстер должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, присущими сольному музицированию, но также сочетать индивидуальные приёмы игры с манерой исполнения песни. Лишь в этом случае возникает подлинная синхронность ансамблевого звучания. В процессе работы над песней баянист должен найти тот темп, который наиболее точно выражает характер художественного образа, ориентируясь, в первую очередь, на указания руководителя ансамбля.



Особенности подбора аккомпанемента к народной песне

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



При подборе аккомпанеента в детском фольклорном ансамбле концертмейстеру необходимо учитывать возрастные особенности певцов. Самым маленьким участникам ансамбля (6-8 лет) развитый вариационный аккомпанемент не подходит. Он будет скорее мешать сосредоточиться юным исполнителям, отвлекать их от исполнения песни в общем, а также от точного и чистого проведения мелодии. Для аккомпанеента подойдёт одноголосное или двухголосное (в терцию) воспроизведение мелодии на баяне в унисон с исполнителем с относительно простой гармонизацией.

Второй и третий года обучения (9-11 лет) уже позволяют опираться на использование интервальной фактуры проведения основной мелодии (терция, секста, квинта), аккордового сопровождения, а также можно использовать вариационный аккомпанемент.

В старших группах ансамбля нормой исполнения является двух и трёхголосие в вокальной партии песен. Здесь можно использовать все виды фактуры аккомпанеента, но несмотря на кажущую свободу аккомпанемент нельзя чрезмерно насыщать пассажами, различными созвучиями. Такие приёмы могут отвлекать и исполнителей, и слушателей от самой мелодии песни. В некоторых случаях может происходить наложение на главную тему, в этом случае можно сменить регистр исполнения, либо использовать иную

динамическую филировку звука, либо упростить фактуру аккомпанемента.

Проявить свой профессионализм и мастерство как исполнитель концертмейстер может в инструментальном вступлении к песне. Буквально за несколько тактов вступления концертмейстер должен создать художественный образ, настроение песни, нужный эмоциональный настрой участников ансамбля, а также подготовить их к нужному темпу и динамике исполняемой песни. Иногда случается так, что дети после музыкального вступления начинают петь в более медленном темпе, это происходит из-за того, что они своим слуховым восприятием не всегда понимают баянное вступление в отличии, например, от вступления фортепианного. В этот момент на первых словах песни концертмейстеру важно удержать их в темпе, в котором он сыграл вступление. Здесь можно более акцентированно исполнить несколько тактов начала песни. Исполнение «проигрыша» в песне для концертмейстера - это один из способов продемонстрировать себя как технического исполнителя и аранжировщика.



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

С точки зрения исполнительства выступление фольклорного ансамбля с баянистом возможно рассматривать как вокально–инструментальный дуэт.

Игра в дуэте имеет свои специфические сложности: каждая партия всегда на виду, и каждая хорошо прослушивается. Совершенствовать ансамблевую технику нужно в процессе углубления работы над песней. Артикуляция (произношение) должна быть идентичной, синхронность в метроритмике и темпе, налажен динамический и тембровый баланс между партией баяна и партией голоса. Концертмейстер должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, но также умело сочетать индивидуальные приёмы игры с манерой исполнения песни. Лишь в этом случае возникает синхронность ансамблевого звучания, которая обеспечивает единое согласованное исполнение партий.

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

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

Одним из средств выразительности исполнения песни является динамика. Она помогает полнее раскрыть характер песни, передать её содержание, подчеркнуть конструктивные особенности формы. Концертмейстеру необходимо следить за динамическим балансом партий в ансамбле. Также концертмейстер должен стремиться к максимальной согласованности артикуляции в звучании, которая, в зависимости от контекста песни, может быть синхронной или контрастной. Когда образная сторона песни требует не только единства темпа и метроритма, динамического баланса, но и одинаковой отчётливой и активной дикции, тогда необходимы и синхронные артикуляционные приёмы в аккомпанементе.

Существенным средством передачи образа и характера песни является выбор тембровой палитры. Правильным подбором тембров в аккомпанементе можно выразить характер песни: лирический, драматический, воинственный, весёлый, заводной и т. д. Эту функцию тембра принято считать колористической. Таким образом, концертмейстер должен владеть целым комплексом средств выражения: свободное владение инструментом, координация темпа, метроритма, динамики, артикуляции, тембров. Исходным ориентиром в выборе исполнительских приёмов всегда должно быть эмоционально-образное содержание песни. Хорош тот

коллектив, который способен в звуке полноценно, художественно убедительно воплотить свои творческие намерения.

Смена меха, фразировка, баянный звук и его возможности



Виртуозной игрой мехом издавна славились на Руси гармониисты. Некоторые разновидности гармоник при нажатии одной и той же клавиши издавали на разжим и сжим различные звуки; игра на таких инструментах требовала от исполнителей большого мастерства. Существовало ещё такое выражение: «трясти мехами». Тряся мехами, гармониисты добивались своеобразного звукового эффекта, который предвосхитил появление современного тремоло мехом. Так или иначе, одним из важнейших качественных показателей исполнительской культуры концертмейстера-баяниста является умелая смена направления меха. Самое важное, что при этом необходимо помнить, что музыкальная мысль во время смены меха не должна прерываться. Лучше всего производить смену меха в момент синтаксической цезуры. Однако, на практике далеко не всегда удаётся сменить мех в наиболее удобные моменты. В аккомпанементе песням с присутствием «цепного» дыхания у солистов ансамбля иногда приходится менять мех даже на тянущемся звуке, как в тех же песнях «У зари, у зореньки» или «Поиграйте, красны девки». В таких случаях необходимо:

- дослушивать длительность ноты перед сменой меха до конца;
- мех менять быстро, не допуская появления цезуры;
- следить за тем, чтобы динамика после смены меха не оказалась меньше, или,

что случается чаще, больше, чем необходимо по логике развития музыки;
- менять мех перед сильной долей, тогда смена будет не столь заметной.

Нельзя быть рабом меха. Иногда концертмейстер, не рассчитав запас меха, вынуждает слушателя задыхаться, сбивая попутно художественное развитие мелодии у солистов, пытаясь уместить запланированный отрезок музыкального материала на сжим. Динамика при этом падает, игра становится суетливой, теряется нить повествования, и всё комкается. Если не удалось рассчитать запас меха, то лучше, в конце концов, сменить его, по возможности, малозаметно на звучащем тоне, но музыкальную мысль продолжить.

Известно, что игра на баяне требует больших физических усилий. И, если Г. Нейгауз постоянно напоминал своим ученикам, что «на рояле играть легко», то по отношению к баяну мы вряд ли можем воскликнуть нечто подобное. Баянисту трудно играть громко и долго, так как ведение меха отнимает много сил, особенно при игре стоя. Вместе с тем, подойдя к афоризму Нейгауза творчески, мы придем к мысли, что при игре на любом инструменте необходимо ощущение удобства, комфорта, удовольствия. Надо постоянно ощущать свободу, причём свободу, если можно так выразиться, направленную на реализацию конкретных художественных задач. Усилия, которые требуются при работе мехом, иногда, к сожалению, вызывают зажатие рук, шейных мышц или всего корпуса. Концертмейстеру необходимо научиться отдыхать во время игры; при работе одних мышц - на разжим, надо расслаблять мышцы, которые работают на сжим, и наоборот. При этом следует избегать статических напряжений игрового аппарата в процессе исполнения, причем даже тогда, когда приходится играть стоя.

Для определения фразировки концертмейстеру необходимо знать, слышать и слушать текст в сочетании с мелодией. Каждую фразу нельзя мыслить обособленно. Исполнение данной конкретной фразы зависит от предыдущего и последующего музыкального материала, а также от характера всей песни в целом. В музыкальной фразе есть опорный мотив или звук,

знаки препинания. Отдельные звуки объединяются в интонации и мотивы. В каждой песне есть кульминация. Стремление к ней предполагает движение, некий процесс. Если говорить о кульминации применимо к фольклорному коллективу, имеется в виду смысловая вершина фразы, предложения вокальной партии.

Баян обладает множеством природных достоинств. Он обладает красивым, певучим тоном, с помощью которого баянист может передать самые разнообразные оттенки музыкально-художественной выразительности. И грусть, и печаль, и радость, и безудержное веселье. Задуманная лирическая мелодия может звучать также убедительно, как и лихая пляска. На баяне можно использовать любые динамические оттенки от тончайшего пианиссимо до фортиссимо. Также баянист может активно управлять гибкостью динамики с помощью пластичных движений меха. Баян обладает большой протяжённостью звучания в пределах разжима и сжима. Инструмент имеет довольно большую звуковую протяжённость. Баянист имеет возможность управлять звучащим тоном по своему усмотрению. Его воля может распределяться на всю протяженность звука – от нажатия клавиши до закрытия резонаторного отверстия инструмента. Особое значение это имеет при исполнении медленных, лирических песен. Здесь каждый звук нужно вести, развивать, ощущать его глубину мехом. Именно ощущение сопротивления меха помогает извлекать звуки с нужной филировкой. Важным моментом является умение распределить крещендо и диминуэндо на необходимый отрезок музыкального материала.

Особенности применения основных средств выразительности в работе концертмейстера

Достижению ансамблевого единства в значительной мере способствует визуальный контакт между баянистом и солистом (или первым голосом в ансамбле). Как известно, дирижёр воздействует на оркестр не только мануальной техникой, но и взглядом, мимикой, движением головы или

корпуса. Отчасти данные факторы могут быть заимствованы и концертмейстером, и солистом. Например, при необходимости вместе начать произведение, один из партнёров должен дать ауфтакт едва заметным, но чётким движением головы - точно в том темпе, в котором будет звучать песня. Аналогичный приём может быть целесообразным и в момент завершения, при необходимости одновременного снятия последнего звука, аккорда.



Одним из действенных средств исполнения является динамика. Умелое пользование ею помогает полнее раскрыть общий характер музыки, передать её эмоциональное содержание, подчеркнуть конструктивные особенности формы. Вопросы динамики следует рассматривать в двух аспектах - горизонтальном, как чередование сменяющих друг друга динамических уровней, и вертикальном, как сочетание различных по силе фактурных линий и пластов. Разумеется, подобное разделение условно, поскольку сила художественного воздействия данных параметров проявляется только в их диалектическом единстве. Концертмейстеру с руководителем следует тщательно следить за динамическим балансом партий по вертикали.

Важнейшим критерием осмысленного исполнения является также артикуляция, то есть искусство произнесения с той или иной степенью атаки, связанности или расчленённости звуков. Задача концертмейстера здесь -

стремиться к максимальной согласованности артикуляции, которая, в зависимости от контекста, может быть идентичной или контрастной. Когда образная сфера песни требует не только единства темпа и метроритма, динамического баланса, но и одинаково отчётливой, активной дикции, тогда, соответственно, необходимы также и идентичные артикуляционные приёмы, чего необходимо добиваться, например, в песне «Куковала кукушка». Необходимость контрастной артикуляции возникает в тех случаях, когда в музыке сочетаются черты различных образных сфер, например, в песне «У Ивана-то, милого».

Таким образом, исполнительская техника концертмейстера-баяниста предполагает целый комплекс средств выражения. С одной стороны - свободное владение инструментом, с другой - координацию темпа, метроритма, динамики, артикуляции, тембров и ряда других элементов с солистом или вокальной группой. Исходным ориентиром в выборе тех или иных исполнительских приёмов всегда должно быть эмоционально-образное содержание музыки. Техничен тот коллектив, который способен в звуке полноценно, художественно убедительно воплотить свои творческие намерения.

Динамические градации баянного звука простираются от тончайшего *pianissimo* до *fortissimo*, причём, очень ценно то, что баянист может активно управлять гибкостью динамики с помощью пластичных движений меха. Наряду с этим баян обладает достаточно большой протяжённостью звучания в пределах разжима и сжима.

Остановимся теперь подробнее на процессе, происходящем внутри тона. Баян имеет огромное богатство - довольно большую звуковую протяжённость, причём, здесь у него заметное преимущество перед некоторыми другими инструментами. Если пианист теряет власть над гаснущим звуком (в его власти остаётся только время окончания звука), органист не может «одушевить» тянущийся звук, то баянист имеет возможность управлять звучащим тоном по своему усмотрению. Воля

баяниста должна распределяться на всю протяженность звука - от нажатия клавиши до закрытия резонаторного отверстия. Особое значение это приобретает в медленных, кантиленных произведениях, как, например, в песне «Ой, вы, ветры-ветерочки», где каждый звук необходимо вести, развивать, ощущать его глубину мехом. Именно ощущение сопротивления меха (более или менее сильного) помогает нашему слуху извлекать звуки с необходимой филировкой, которая предполагает:

1. ровное ведение звука;
2. *crescendo*;
3. *diminuendo*;
4. сочетание *crescendo* и *diminuendo*.

Весьма важным моментом является также умение распределить *crescendo* и *diminuendo* на необходимый отрезок музыкального материала. Наиболее типичные недочёты в этом плане следующие:

- необходимое *crescendo* (*diminuendo*) выполняется настолько вяло, безвольно, что оно почти не ощущается;
- усиление (ослабление) динамики выполняется не роса а роса, а скачками, чередуясь с ровной динамикой;
- *Crescendo* играется ровно, убедительно, однако, отсутствует кульминация.

Когда мы говорим о кульминации применимо к фольклорному коллективу, имеем в виду смысловую вершину фразы, предложения вокальной партии, не разделяя пение и аккомпанемент.

И первой задачей перед музыкантом должна стоять проблема интонирования. Фальшиво сыгранные ноты - плохо, но гораздо хуже, когда у исполнителя неубедительная интонация, нелогичная фразировка, неискренние чувства. Общеизвестно, что именно реализм, правдивость, искренность отличают отечественную исполнительскую школу, в том числе искусство лучших советских баянистов.

Не последнюю роль в утверждении высокого авторитета нашей школы сыграл тот факт, что передовые музыканты в жанре

инструментального искусства всегда стремились приблизиться к лучшим традициям русской певческой школы, стремились «к пению», к выразительности человеческого голоса. Нам, концертмейстерам, необходимо помнить об этих традициях, ведь если пианисты наперекор природе добиваются на рояле пения, то на баяне пение вытекает из самой природы инструмента. На баяне тоже нужно петь!

Когда усилия концертмейстера направлены на заучивание пальцевых движений, а сам процесс звучания остаётся на втором плане, исполнение становится плоским, бессодержательным. Слушая подобный аккомпанемент, приходишь к выводу, что работа велась, над технически сложными местами, над выучиванием наизусть, а не над звуком, не над культурой звукоизвлечения. Иногда преобладает другая крайность: интонации, мотивы и фразы исполняются чрезмерно выпукло, чувствительно, томно, сентиментально, а музыка, песня или танец, требуют, например, в данном месте, известной сдержанности, строгости.

Концертмейстеру необходимо знать, что исполнение мотива и фразы находится в зависимости от общего контекста произведения. Нельзя отдельно выхваченную фразу сыграть убедительно, не учитывая того, что было до неё и что будет после. Существует большое сходство между разговорной фразой и музыкальной. В разговорной фразе опорой является слово, в музыкальной фразе мы имеем аналогичные компоненты: опорный мотив или звук, свои знаки препинания. Отдельные звуки объединяются в интонации и мотивы также, как буквы и слоги в словах. Специфика профессии концертмейстера заключается в непосредственном единении звука и слова, поэтому для определения фразировки часто бывает достаточно знать, слышать и слушать текст в сочетании с мелодией.

Некоторые баянисты-концертмейстеры расчленяют фразы, предложения разнонаправленными движениями меха. Это не самый лучший способ, поскольку сама по себе смена меха, без кистевого «дыхания», не даёт необходимой расчленённости. Меховедение может быть широким, и, вместе

с тем, музыкальный материал будет получать ясные, логичные расчленения за счёт пальцевых и кистевых снятий. Там, где это необходимо, атаки пальцев в начале последующей фразы можно помочь более активным движением меха при его однонаправленном ведении. Разумеется, смена меха является важным средством в технике фразировки баяниста, но, наряду именно с «дыханием» кисти. Автор реферата полагает, что не только концертмейстерам, но и музыкантам-инструменталистам полезно чаще слушать хороших певцов, поскольку фраза, исполненная человеческим голосом, всегда естественна и выразительна.

Заканчивая мысль о фразировке, баянном звуке и его возможностях, хотелось бы напомнить вот о чём: среди плохих баянных традиций существует одна, к сожалению, весьма распространённая - многие баянисты «работают над техникой» (а попросту говоря, бездумно гоняют пассажи) с гораздо большим рвением, чем над звуком. Но ведь «музыка - искусство звука», - говорил Г. Нейгауз, поэтому «...главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком».



Заключение

Концертмейстер в фольклорном ансамбле является основообразующей фигурой коллектива, а в детском ансамбле эта роль особенно важна. Концертмейстер должен уметь создавать народную обработку, импровизировать, хорошо читать с листа ноты, знать и воспроизводить подлинные фольклорные музыкальные мотивы. Быть всегда собранным, внимательным, ответственным, мобильным, быстрее всех реагировать на разные «внезапные ситуации», которые могут произойти во время выступлений. Например, умение своевременно сменить тональность во время исполнения песни, напомнить детям слова, если вдруг они их забыли, подхватить коллектив с любого фрагмента песни.

Современный баян обладает множеством природных достоинств, которые характеризуют художественный облик инструмента. Говоря о положительных качествах баяна, в первую очередь о его звуковых достоинствах, - о красивом, певучем тоне, благодаря которому концертмейстеру-баянисту подвластна передача самых разнообразных оттенков музыкально-художественной выразительности. Здесь и грусть, и печаль, и радость, и веселье, и волшебство, и скорбь. Задушевная лирическая мелодия звучит также убедительно, как и лихая народная пляска.

Трудно охватить все аспекты теории баянного искусства, возможно лишь изложить свои взгляды по некоторым вопросам фольклорного искусства, специфики баянного исполнения в вокальных коллективах. Искусство аккомпанеента на баяне, по сравнению, например, с фортепиано, относительно молодо и требует дальнейшей исследовательской и методологической работы.

Список первоисточников:

1. Ерошенков И. Работа клубных учреждений с детьми и подростками. Москва, «Просвещение», 1982.
2. Жукова Л., редактор. «Приглашаем в клуб. Серия «Твоя профессия» №4. Москва, «Знание», 1984.
3. Имханицкий М., Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики. Выпуск 1. Москва. Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001.
4. Келдыш Г., гл. редактор. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, «Знание», 1984.
5. Книга клубного работника. Методика, опыт, справочный материал. «Профиздат», 1968.
6. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва, «Музыка» 1985.
7. Новожилов В., Петров В. Информационный бюллетень «Народник». Москва, 1996
8. «Музыка». №2 (22), 1998 г., №1 (25), 1999 г., №2 (30), 2000.

Фотографии из личного архива