**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение**

**дополнительного образования детей**

**Детская школа искусств №6**

**Методическая разработка**

 **«Роль концертмейстера (баяниста)  в работе с детским фольклорным ансамблем».**

 Выполнил: Солаев Ю.А.,

 концертмейстер МБОУ

 ДОД ДШИ №6

г. Самара, 2015 г.

**Содержание**

Введение.

1. Особенности подбора аккомпанемента народной песни.
2. Работа над ансамблевым звучанием фольклорного ансамбля и баяниста.
3. Взаимодействие концертмейстера-баяниста с детьми.
4. Смена меха, фразировка, баянный звук и его возможности.

Заключение.

Использованная литература.

ВВЕДЕНИЕ

   Работа концертмейстера-баяниста детского фольклорного ансамбля специфична. Аккомпанемент - это часть музыкального произведения и является сложным комплексом выразительных средств. Эта сложная организация представляет собой смысловое единство, требующее особого художественно-исполнительского решения. В нем содержится выразительность гармонической опоры, её ритмической пульсации, мелодических образований, регистра, тембра и т.д. Поэтому работа концертмейстера-баяниста требует артистизма, разносторонних  музыкальных и исполнительских умений,  владения ансамблевой техникой исполнения, знания основ вокального искусства и конечно же отличного музыкального слуха, специальных навыков по импровизации и аранжировке на баяне. Также надо помнить о том, что фольклорный ансамбль и концертмейстер являются членами единого, целостного музыкального организма. Это вокальный ансамбль-дуэт, в котором баяну принадлежит огромная роль, далеко не исчерпывающаяся чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Концертмейстер-баянист в фольклорном ансамбле и ансамбле русской песни является основообразующей фигурой коллектива, а в детском ансамбле эта роль особенно весома. Концертмейстер должен уметь создавать народную обработку, импровизировать, быть всегда мобилизованным и быстрее всех реагировать на всевозможные «внезапные ситуации», под которыми  подразумеваются: умение своевременно сменить тональность,  напомнить детям слова на сцене, если они их забыли. Важным  качеством концертмейстера является и умение создать правильный баланс между аккомпанементом и голосом, а также темповое и смысловое развитие произведения. Следует заметить, что и большая часть ответственности за качество концертного исполнения того или иного музыкального произведения ложится на концертмейстера, т.к. детские коллективы всегда «идут» за концертмейстером, «слушаются» концертмейстера.

1. Особенности подбора аккомпанемента народной песни.

     Аккомпанемент на баяне отличается от аккомпанемента на других музыкальных инструментах. По природе звукоизвлечения баян имеет свои особенности. Учитывая специфику тембрового звучания, можно сказать, что звучание фортепиано  - обогащается педалью, гитара имеет мягкий  струнный тембр. И хотя на баяне больше диапазонных возможностей, аккомпанемент на баяне должен различаться с аккомпанементом на других музыкальных инструментах. Нужно добавлять больше звуков, вариаций, создавать иллюзию других музыкальных инструментов посредством различных приёмов игры, нужно обязательно досочинить некоторые партии, придумать подголоски. На фортепиано, порой, достаточно играть бас с аккордами, использовать педаль, и аккомпанемент уже звучит красиво. На баяне же снова приходится применять больше приёмов игры и импровизации. Таким образом, баян, являющийся почти универсальным музыкальным инструментом в репертуарном аспекте, имеет существенный тембральный изъян, который концертмейстеру-баянисту нужно уметь сглаживать за счет богатого арсенала техники и приёмов игры, музыкальности.

Тема игры по нотам и без нот была всегда актуальна для баяниста-концертмейстера. Первое, на что хотелось бы  обратить внимание – это о существовании двух традиций баянной игры («письменной» и «устной»). Такое определение традиций игры на баяне даёт профессор кафедры Народных инструментов Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Юрий Ястребов.

Первая – «письменная» традиция включает в себя умение баяниста воспроизводить нотный материал по заранее записанным им же самим «шаблонам», а так же воспроизведение сочинений и аккомпанемента, созданных другими авторами. Сюда же можно отнести проблему «переложения», когда баянисту приходится, имея нотный материал для другого музыкального инструмента, воспроизводить данное произведение или аккомпанемент на баяне.

Вторая – «устная» традиция раскрывает многообразие воображения и фантазии концертмейстера-баяниста. Неизбежно заставляет его обращаться к  прошлому, а именно в русское село, деревню, где гармонисты, а ранее и музыканты, 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 и ансамбля русской песни владеет импровизацией.

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, знать характерные черты исполнения и аккомпанемента народной музыки, держать собственный игровой аппарат в тонусе и мн. др.

В работе концертмейстера часто встречаются такие задачи, как импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фактуры аккомпанемента при повторении куплетов.

 Бывает, что при разучивании популярных детских или народных песен не имеется нот с полной фактурой аккомпанемента. Это может быть просто мелодия с аккордовой цифровкой или просто одноголосная мелодия, подобранная с помощью диска, кассеты или через интернет. В этом случае необходимо подобрать сопровождение по слуху. В качестве образца для сочиняемого сопровождения может являться фактура аналогичного по стилю и характеру произведения. Такой метод сочинения сопровождения позволяет полнее передать художественный образ, заключенный в песне.  Можно создать и собственный вариант фактуры, но для этого необходимо освоить фактурные формулы сопровождения мелодий. Умение комбинировать фактуру в одной песне – показатель качества аранжировки. Желательно, чтобы в одной песне было использовано не более двух видов фактур: одна – для запева, другая – для припева. Гибкое отношение к фактуре, умение ее аранжировать – одна из задач концертмейстера. Учащиеся младшего школьного возраста еще не могут самостоятельно чисто петь свою партию без поддержки аккомпанемента. Поэтому, очень часто приходится буквально «вкрапливать» мелодию и второй голос, если он есть, в партию аккомпанемента.

 Таким образом, подбор аккомпанемента по слуху, аранжировка фактуры сопровождения являются творческим процессом, требующим от концертмейстера самостоятельных музыкально-творческих действий.  Умение транспонировать  произведения в любую тональность – важный аспект деятельности концертмейстера. Такая необходимость вызвана спецификой детского голоса, его ограниченного диапазона. Задача концертмейстера при распевании – транспонировать во всех тональностях любые попевки, упражнения, скороговорки, предложенные руководителем народно-песенного коллектива.

 При подборе аккомпанемента в детском фольклорном ансамбле используется возрастное разделение и год обучения учащихся. Самым маленьким участникам ансамбля (6-8 лет) развитый вариационный аккомпанемент не подходит. Он будет скорее мешать сосредоточиться юным исполнителям, отвлекать их от исполнения песни в общем, а также от точного и чистого проведения мелодии. Для аккомпанемента подойдёт одноголосное или двухголосное (в терцию) воспроизведение мелодии на баяне в унисон с исполнителем с относительно простой гармонизацией.  Второй и третий года обучения (9-11 лет) уже позволяют опираться на использование интервальной фактуры проведения основной мелодии (терция, секста, квинта),  аккордового сопровождения, а также можно использовать вариационный аккомпанемент.  В старших группах ансамбля нормой исполнения является двух и трёхголосие в вокальной партии песен. Здесь можно использовать все виды фактуры аккомпанемента. Но не смотря на кажущуюся свободу, необходимо все-таки проявлять некоторую осторожность. Аккомпанемент нельзя чрезмерно насыщать  пассажами, различными созвучиями. Такая фактура аккомпанемента будет отвлекать и исполнителей, и слушателей от самой мелодии песни. Иногда может происходить наложение на главную тему. В таком 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 конкретный художественный образ, настроение песни,  нужный эмоциональный настрой участников ансамбля, а также подготовить их к точному, нужному темпу и динамике исполняемой песни. Очень часто так случается, что дети в исполнении песни именно под баян после вступления начинают петь в более медленном темпе, чем было задано концертмейстером. Это происходит из-за того, что они своим слуховым восприятием не всегда понимают баянное вступление в отличии, например, от вступления фортепианного. В этот момент на первых словах песни концертмейстеру важно удержать их в темпе, в котором он сыграл вступление. Здесь можно более акцентированно исполнить несколько тактов начала песни.

    Во многих народных песнях исполняются так называемые «проигрыши», инструментально озвучиваемые паузы в вокальной партии, где концертмейстер может продемонстрировать себя не только как технически подготовленный исполнитель, но и как аранжировщик.

1. 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 развитие мелодии -  замедлением движения. Если же исполнитель интонирует свою партию каждый раз по-разному, то от концертмейстера требуется внимание и готовность следовать за исполнителем песни. Соответственно следует полагаться на общие закономерности свободного исполнения.

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

       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.

1. Говоря о роли концертмейстера, нельзя не сказать и о таком важном аспекте, как взаимодействие концертмейстера-баяниста с детьми.

 Концертмейстеру необходимо:

1.  быть в постоянном контакте с детьми

2.  знать психологию ребёнка

3.  уметь предотвращать и исправлять ошибки детей

Что значит «быть в постоянном контакте с детьми»?

Возьмём, например, конечную точку изучения музыкального номера – выступление на сцене. Концертмейстер играет вступление, дети начинают петь. Здесь возникает первая проблема. Очень часто дети в пении под баян после отзвучавшего 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-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.

Но бывает и так, что «подгона» просто не избежать. Представьте, что произведение быстрое, зажигательное, а дети поют совершенно в недопустимом темпе. Тогда концертмейстеру придётся вводить учащихся  в нужный, или близкий к таковому темп, иначе номер просто не удастся. И это необходимо сделать менее заметным для зрителя, слушателя.

Важна и готовность оказать помощь на сцене.

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,  даже запеть с какого-либо места, если у них этого не получилось.

 Бывает и наоборот. Ребёнок не садится в темпе, а бежит и бежит вперёд. Глотает 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.

Тезис «знать психологию ребёнка» так же очень важен, особенно, при аккомпанементе солисту. В отношении детей-солистов концертмейстер-баянист никогда не должен аккомпанировать одинаково. Даже если для двух разных детей педагог взял в работу одну и ту же песню. Каждый ребёнок одарён по-своему, имеет разное мышление, слышит музыку по-разному, берёт неповторимо вокальное дыхание, на своём уровне реагирует на ошибки, переживает не так как другие, рисует для себя только ему понятные образы. Поэтому нельзя играть для каждого ребёнка одинаково. Важно отобразить в аккомпанементе черты, которые были бы характерны только для него, дышать вместе с ним, помогать на столько, насколько  ему это необходимо.

Тезис «уметь предотвращать и исправлять ошибки детей» плавно вытекает из двух вышеописанных.

Концертмейстер должен обладать выдержкой и интуицией, предвидеть ситуацию,  должен всегда быть готовым к какому-либо внезапному повороту событий. Даже аккомпанируя солисту или ансамблю  несложные русские припевки, но с постоянными отыгрышами, смысловыми замедлениями необходимо находиться в контакте с солистом, ансамблем,  аккомпанировать,  смотря на них, а не в противоположную сторону.

 Если  потерять концентрацию во время концертного выступления, то номер вообще может быть сорван, дети могут переволноваться, и всю песню «жевать слова», или вообще забыть их. Следовательно, концертмейстер не имеет права на ошибку во время концертного выступления, а если и имеет – то на такую ошибку, которая не собьёт и не выведет из равновесия ансамбль, солиста.

Особую сложность в ансамбле представляют ученики, у которых страдает ритмическая пульсация или недостаточно развита память на темпы. Иногда же солист просто в силу особого эмоционального состояния на сцене совершенно уверен, что он взял верный темп — причем отклонения бывают различные. Ученику может показаться, что темп нормален, в то время, когда со стороны, очевидно, что это чуть ли не предельная скорость. В этом случае концертмейстер имеет право очень деликатно, почти незаметно влиять, корректировать на сцене темповые отклонения от задуманного.

Огромная ответственность лежит на концертмейстере не только в повседневной работе, но и в процессе концертных выступлений с юными солистами. Понятно, что отношения во время репетиций складываются по вертикали: определенные творческие предложения со стороны старшего и выполнение их младшими. Другое дело — выступление на эстраде, например с юным вокалистом. «Здесь концертмейстер не только сотоварищ по творчеству, но и надежный тыл для солиста. Всегда! Он должен чувствовать состояние голоса, дыхания, психологически-эмоциональную настроенность партнера, к которому на сцене баянист должен бережно относиться».

Забыл солист слова — необходимо  мгновенно четко, но тихо подсказать. Пропустил солист какую-то долю такта, фразы, а иногда и строчку-две  -  мгновенно «поймать», подхватить.

1. Смена меха, фразировка, баянный звук и его возможности.

       Концертмейстер-баянист должен умело владеть сменой направления меха. Необходимо помнить, что музыкальная мысль во время смены меха не должна прерываться. Лучше всего произвести смену меха в момент синтаксической цезуры. Однако не всегда удаётся сменить мех в наиболее удобные моменты. В аккомпанементе песням с «цепным» дыханием у солистов приходится менять мех даже на тянущемся звуке. В таких случаях необходимо дослушать ноту до конца и затем сменить мех. Мех менять нужно быстро, без цезуры. Динамика после смены меха должна остаться логичной по развитию музыки; лучше всего менять мех перед сильной долей, тогда смена будет не такой заметной.

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. Задушевная 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.

Заключение.

     Мы разобрали ряд проблем работы концертмейстера-баяниста в детском фольклорном коллективе и ансамбле русской песни. 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.

        Концертмейстер является главным помощником руководителя ансамбля. Владея в полной мере большинством технических аспектов аккомпанемента народной песни, используя средства музыкальной выразительности,  проникаясь творческими и художественными замыслами руководителя ансамбля, концертмейстер помогает ему добиваться решения той или иной поставленной творческой задачи.

Важно, чтобы каждый концертмейстер анализировал свою деятельность  и деятельность других концертмейстеров, 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.

Использованная литература.

1. Имханицкий М., Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики. Выпуск 1. Москва. Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001 г.
2. Келдыш Г., гл. редактор. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, «Знание», 1984 г.
3. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва, «Музыка» 1985 г.
4. Новожилов В., Петров В. Информационный бюллетень «Народник». Москва, «Музыка». №2 (22), 1998 г., №1 (25), 1999 г., №2 (30), 2000 г.
5. Интернет-ресурсы.