**Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования "Дворец детского (юношеского) творчества" муниципального образования города Чебоксары - столицы Чувашской Республики**

**(МАОУДО "ДДЮТ" г.Чебоксары)**

**Работа концертмейстера-баяниста детского хореографического, фольклорного ансамбля**

**Кравчук Александр Федорович**

21 декабря 2023

Содержание

Введение.

1. Особенности подбора [аккомпанемента](http://www.pandia.ru/text/category/akkompanement/) народной песни.
2. Работа над ансамблевым звучанием ансамбля и баяниста.
3. Смена меха, фразировка, баянный звук и его возможности.

Заключение.

ВВЕДЕНИЕ

  Работа концертмейстера-баяниста детского хореографического, 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.

1. Особенности подбора аккомпанемента народной песни.

  Аккомпанемент на баяне отличается от аккомпанемента на других музыкальных инструментах. По природе звукоизвлечения баян имеет свои особенности. Нужно добавлять больше звуков, [вариаций](http://www.pandia.ru/text/category/variatciya/), создавать иллюзию других музыкальных инструментов посредством различных приёмов игры на инструменте.

  При подборе аккомпанемента в детском фольклорном ансамбле используется возрастное разделение и год обучения учащихся. Самым маленьким участникам ансамбля (6-8 лет) развитый вариационный аккомпанемент не подходит. Он будет скорее мешать сосредоточиться юным исполнителям, отвлекать их от исполнения песни в общем, а также от точного и чистого проведения мелодии. Для аккомпанемента подойдёт одноголосное или двухголосное (в терцию) воспроизведение мелодии на баяне в унисон с исполнителем с относительно простой гармонизацией.  Второй и третий года обучения (9-11 лет) уже позволяют опираться на использование интервальной фактуры проведения основной мелодии (терция, секста, квинта),  аккордового сопровождения, а также можно использовать вариационный аккомпанемент.  В старших группах ансамбля нормой исполнения является двух и трёхголосие в вокальной партии песен. Здесь можно использовать все виды фактуры аккомпанемента. 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](https://pandia.ru/text/category/yemotcii/) 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.

 Искусство аккомпанемента концертмейстера-баяниста

Особенностью профессиональной деятельности концертмейстера – баяниста является его многофункциональность. По роду своей деятельности баянист выполняет обязанности концертмейстера хорового коллектива, вокального ансамбля, солистов и хореографического коллектива. Уровень подготовки концертмейстера в современном образовательном процессе требует высокой профессиональной подготовки. Учитывая современные требования, концертмейстер – баянист должен уметь:

- аккомпанировать хору, вокалисту, инструменталисту, хореографическому коллективу;

- разучивать с солистом и хором их репертуар;

- делать переложения для своего инструмента произведений, написанных для других инструментов;

- выполнять собственные творческие обработки народных мелодий;

- аккомпанировать с листа и уметь транспонировать несложные произведения;

- подбирать по слуху, гармонизовать и транспонировать знакомые мелодии.

Прежде чем начинать работу в классе хореографии: надо овладеть терминологией и начальными навыками выполнения хореографических движений, надо учитывать физическое развитие детского организма, метроритмические особенности. Концертмейстер на протяжении всего занятия должен уметь поддержать музыкальный интерес у обучающихся, вовремя сменить музыкальный материал, соответствующий определённому движению. Всем известно, что в классе хореографии с обучающимися работают два преподавателя – хореограф и музыкант (концертмейстер). Они непременно должны находиться в творческом контакте, хорошо знать хореографический и музыкальный материал урока. Концертмейстер вместе с хореографом проходит путь от самого первого занятия до репетиций, когда на смену ему приходит фонограмма. Но это не значит, что роль концертмейстера на данном этапе закончилась. Вместе с преподавателем концертмейстер проходит путь от создания образа до выступления на сцене. И финальная точка – подготовка учащихся к выступлению.

Чтобы четко представлять себе структуру упражнения, накладывать на него музыкальное произведение, правильно делать акценты, динамическими оттенками помогать движению, концертмейстеру - баянисту необходимо знать, как, то или иное упражнение исполняется. Поэтому концертмейстеру желательно знать все рабочие комбинации, которые преподаватель - хореограф разучивает с обучающимися. Знание исполнения всех хореографических упражнений, которыми воспитанники овладевают на уроках нужно еще и для того, чтобы провести полноценное занятие в отсутствие преподавателя, так как на концертмейстера возложены также и педагогические функции.

В соответствии с требованиями, создаваемая концертмейстером  
импровизация, должна быть:

1) в определенных и отчетливо ощущаемых метроритмических формулах с   
регулярной акцентуацией заданного ритма и темпа, и воспроизводить те или иные виды движения (поклон, приседание, шаг, бег, прыжок, скольжение, вращение, кружение, и т. д.);

2) сугубо квадратной структуры (например, в пределах восьми или шестнадцатитактного периода повторного строения) с четким делением на два  
симметричных предложения и симметричные фразы: 4 (2+2) + 4 (2+2), 8 (4+4) + 8 (4+4) и т. д.;

3) с доходчивой и в тоже время выразительной мелодией, явно ощущаемой  
фразировкой, разнообразным, но хорошо понимаемым голосоведением;

4) с достаточно ярко выраженными жанровыми свойствами;

5) с гомофонно-гармоническим типом фактуры, несложным тональным  
планом, благозвучной гармонией в рамках хорошего музыкального вкуса.  
Логика оформляющей хореографические движения импровизации должна быть  
такой: в левой руке – аккомпанемент, отражающий темпоритм, в правой  
руке – мелодия, соответствующая его ритмическому рисунку.

Импровизация концертмейстера обязана быть абсолютно ясной и четкой: нюансировка – яркой, мелодическая линия без излишней мелизматики, движения метроритма, прямо следующие за ритмическим рисунком танца, музыкальный темп, соответствующий скорости экзерсиса, агогика, отражающая все особенности движений. Именно «движение определяет ритм, темп и характер музыкального сопровождения».

Потому концертмейстер может взять за основу одно простое правило: одна нота в музыке – одно движение в экзерсисе.

Музыкальная импровизация прикладного назначения должна включать в себя:

1) вступление – préparasion, исполняющееся в характере упражнения и заканчивающееся половинным кадансом, которому требуется музыкальное продолжение;

2) музыкальный фрагмент для оформления экзерсиса строго указанного количества тактов в заданном ритме, характере, темпе;

3) заключение, оканчивающееся полным кадансом.

Непременным условием для музыкального оформления и музыкальной  
импровизации концертмейстера (как уже это отмечалось) является их симметричность. Поясняя специфику процесса хореографического аккомпанемента, Г. А. Безуглая пишет: «В нотах, находящихся перед глазами концертмейстера, нет партии солиста, с ней можно ознакомиться лишь с помощью бокового зрения. Навык одновременного  
восприятия музыкального и хореографического материала здесь очень важен».

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически, соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.   
  
Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а стать одним из участников музыкального действия, причем участником второплановым. Солисту - инструменталисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик. При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей; активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.   
Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств:

1. Внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.
2. Мобильность, быстрота и активность реакции. Он обязан в случае, если солист на концерте внёс корректировки в своё выступление (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу;
3. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом. Работа концертмейстера предполагает наличие ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств. А вследствие того, что концертмейстер очень часто осуществляет разбор с учащимися нового учебного репертуара, то помимо всех перечисленных знаний требуется еще педагогический такт и интуиция.

К сожалению, современные требования в хореографических конкурсах вытеснили работу концертмейстера, и отвели его деятельность на второй план. Использование фонограммы на выступлениях позволяет забыть о трудной и продолжительной работе в классе, которая предшествовала яркому и красочному выступлению, и часть этой работы принадлежит профессиональному умению игры концертмейстера. В детских образовательных учреждениях появился дефицит в подготовленных концертмейстерах, работающих в хореографии, поскольку в музыкальных учебных заведениях отсутствует такая специализация, и успешность в работе концертмейстера зависит от творческого потенциала и интереса к работе. Подчас это сложный не только физический труд, но также интеллектуальный. Несмотря на то, что проблемой музыкального оформления уроков в классе хореографии занимались выдающиеся педагоги-хореографы, на сегодняшний день концертмейстерская деятельность – одна из граней музыкального искусства, недостаточно освещена в профессиональной литературе. Роль концертмейстера достаточно большая и разносторонняя, однако этой специфике уделяется мало внимания в специальной литературе, сказывается отсутствие репертуара, большое количество времени приходиться уделять подбору музыкального оформлению.

Деятельность концертмейстера требует многосторонних знаний по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Для преподавателя по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (певца и инструменталиста) концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма, мобильности, умения переключаться на работу с обучающимися различных классов в условиях детской школы искусств. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Концертмейстер – это призвание, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

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](https://pandia.ru/text/category/artikulyatciya/) 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. 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](https://pandia.ru/text/category/sintaksis/) 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.

  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.

Использованная [литература](https://pandia.ru/text/category/god_literaturi/).

1. Имханицкий М., 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. Искусство игры на баяне. Москва, «Музыка» 1985 г.
4. Новожилов В., Информационный бюллетень «Народник». Москва, «Музыка». №2 (22), 1998 г., №1 (25), 1999 г., №2 (30), 2000 г.
5. Интернет-ресурсы.