Роль концертмейстера фольклорного ансамбля в художественно-эстетическом и культурном воспитании детей.

       Выполнил Корнилов А. Н.   январь 2018г.

Введение

Эстетическое воспитание прививает человеку чувство красоты, помогает ему совершенствовать умение отличить подлинно художественное, духовно возвышенное от пошлого и грубого. Оно не изолировано от общего трудового воспитания, и является органической частью всестороннего развития личности, занимая одно из ведущих мест в работе с детьми и подростками. Научить человека воспринимать красоту, сформировать эстетические чувства и потребности - задача многих учреждений и организаций и, в первую очередь, семьи и школы.

Одна из основных задач эстетического воспитания детей и подростков - развитие индивидуальных способностей и интересов, умения творить по законам красоты. С этой целью учреждения дополнительного образования используют самые разнообразные виды самодеятельного, в том числе и художественного творчества. В процессе творческой деятельности подростки и дети не только приобщаются к прекрасному, но и активно участвуют в его создании, развивают свои способности, заполняют свободное время полезными и интересными занятиями.

Особо важную роль в эстетическом воспитании принадлежит искусству. Знакомясь с художественными произведениями, с процессом их создания, историей искусства, члены ансамбля учатся эстетически воспринимать окружающий мир, мыслить художественными образами. Неверно думать, что процесс этот только пассивный и сводится к развитию способности воспринимать художественные произведения - важнейшим средством становится всякое посильное участие в создании художественных ценностей. Искусство для большинства тех, кто приходит в кружки - любимое дело, которым следует заниматься глубоко и серьёзно. Не случайно о таких людях говорят, что художественное творчество становится их второй профессией. Для них открывается дорога в истинно прекрасное, неизмеримо расширяется круг интересов, в искусстве они находят дополнительный источник радостей в жизни.

1. Народная песня в системе эстетического воспитания детей и подростков

Специфические особенности музыки как вида искусства реализуют природу искусства в целом: способность формировать человеческую личность, передавая ей ценности, нормы, идеалы, накопленные культурой и отвечающие как общечеловеческим ценностям, так и потребностям нашей социальной среды, запечатлевая в художественных образах всё более многомерную картину действительности, развивая в человеке творческое начало, его созидательную активность. Ведь художественная деятельность в

музыке направлена на звуковой материал, организуемый в высотном, временном, тембровом, динамическом и других отношениях с целью воплощения особой образной мысли, ассоциирующей состояния и процессы как внешнего мира, так и внутренних переживаний человека со слуховыми впечатлениями.

Истинный источник и неисчерпаемая сокровищница музыки - народное музыкальное творчество. Народная музыка, народная мелодия являются выражением глубин коллективного народного сознания. Подобно речи, народная песня, мелодия являются обращением к слушателю с целью воздействовать на него; выразительность связана с определённым эмоциональным тонусом. Иначе говоря, музыка, народная мелодия наравне с доступностью является весьма эффективным, мощным средством воздействия при воспитании культуры, формирования позитивного внутреннего восприятия.

Одним из возможных направлений, причём достаточно обширным и ёмким, должно и может стать серьёзное, внимательное обращение к народной культуре в любом её проявлении. Историческая ценность выверенных веками традиций, верований народа для любого мало-мальски грамотного человека могут стать опорой, фундаментом для дальнейшего строительства общества более гармоничного, более цельного, более устремлённого, нежели сейчас. Литература, архитектура, живопись, прикладное творчество, инструментальная и вокальная народная музыка - огромные пласты культуры нашей страны, великой как в духовном, так и в географическом плане, ещё ждут своих исследователей, последователей - тех, кому предстоит открывать, развивать и преумножать наши культурные богатства.

Народная музыка - неотъемлемая часть народного художественного творчества (фольклора), существующего, как правило, в устной, безписьменной форме и передаваемого лишь исполнительскими традициями, причём традиционность здесь является определяющим признаком народной музыки как музыки устной традиции. Художественные традиции ранних общественних формаций исключительно устойчивы, на много веков определяют специфику фольклора. В наше же время функция народного искусства не ограничивается узким кругом собственной жанровой специфики, она гораздо шире и глубже в плане значимости для музыкальной культуры страны - это искусство уже не только отражает так называемую этно-музыкальную действительность, но, как и надлежит элитарному искусству, воспитывает изысканные музыкально-эстетические чувства человека.

2. Концертмейстер: руководитель, воспитатель

Решающая роль в деятельности ансамбля, кружка принадлежит его руководителю и концертмейстеру. Искренняя заинтересованность как личный пример руководителя является определяющим фактором установления нормальных взаимоотношений его с участниками ансамбля. В фольклорном коллективе дети равняются не только на непосредственного руководителя кружка, но и на концертмейстера. Ведь с ним они находятся в

постоянном контакте, с ним творят. От его отношения к делу, к музыке и будет зависеть творческая атмосфера в коллективе. Концертмейстер должен заражать своим личным примером, личной заинтересованностью и своими знаниями.

У детей духовные потребности ещё ограничены малым жизненным опытом и носят неразвитый, мало осознанный характер. Дети удовлетворяются сравнительно небольшим кругом знаний. Нравственные и эстетические потребности ещё слабо развиты, неустойчивы, интерес к тому или иному виду досуговой деятельности ещё не устоялся. Именно поэтому дети часто меняют виды занятий. Это необходимо учитывать руководителю. Влияние таких возрастных социально-психологических особенностей способна сводить к минимуму любовь к своей профессии, тактичность и выдержанность руководителя, ведь стимулы и мотивы детей носят, в основном, опосредованный характер. Это объясняется склонностью детей к подражанию. Дети поступают, действуют под влиянием взрослых и своих друзей. Поэтому их мотивы, чаще всего, носят заимствованный характер.

Исходя из указанных обстоятельств, важно подчеркнуть, какую огромную воспитательную роль играет авторитет руководителя, который определяется, к тому же, духовным богатством, педагогическим тактом и организаторскими способностями, умением применять к детям систему стимулов и средств формирования этих стимулов.

Было бы неверно низводить роль концертмейстера до уровня безмолвного аккомпаниатора - тапёра при работе, например, в фольклорном ансамбле. Специфика детского восприятия заключается в ролевом разделении в первую очередь на «свой» (такой же, как и я) и «чужой» (взрослый), а затем уже идёт определение и градация руководящей и вспомогательной деятельности клубных работников. Кстати, изначальная ориентация детей, их отношение к ансамблю складываются, в большей степени, из отношения самого руководителя  к концертмейстеру, будь то фольклорный, танцевальный кружок или студия эстрадной песни.

Всем известно, что менять сложившийся стереотип сложно. Так же, как и руководитель, концертмейстер непосредственно принимает участие в деятельности ансамбля, и к нему, помимо необходимых вышеуказанных личностных качеств, добавляются и специфические профессиональные навыки. Как и руководитель, концертмейстер должен обладать тактичностью и выдержанностью, самостоятельностью и порядочностью.

Если в школе посещение уроков считается обязательным, и она даёт ребёнку систему знаний по основам наук, то посещение ансамбля носит сугубо добровольный характер. В нём человек не должен чувствовать себя управляемым объектом, воздействие на личность осуществляется непосредственно через целенаправленное, организованное общение, в котором учащиеся чувствуют себя свободнее, самостоятельнее.

Особенно важным в нравственном воспитании подрастающего поколения является пример воспитателя. Великий русский педагог К.Д. Ушинский писал: «В воспитании всё должно основываться на личности воспитателя,

потому что воспитательная сила изливается только из живого источника человеческой личности». Сила примера руководителя зависит, как уже было сказано, от авторитета, любви к своей профессии, умения вести воспитательную работу и от педагогического такта. Но, пожалуй, самым важным для авторитета воспитателя следует признать его нравственный облик. Задача концертмейстера, наряду с руководителем коллектива, чётко определять перспективные задачи и, поставив их перед коллективом, увлекать ими всех его членов. К тому же, такого рода установки отражают познавательные, развлекательные, творческие, деятельные и другие потребности личности, носящие как активный, так и пассивный характер.

Так как игра является важным средством воспитания, концертмейстеру вполне по силам вносить в работу с детьми максимум игровых моментов, организуя конкурсы типа «Угадай, мелодию», викторины по различной музыкальной тематике; знакомить детей с высокохудожественными образцами мировой музыкальной культуры, устраивая посещение концертов различных коллективов, как взрослых, так и детских. Это могут быть и областная филармония, и соседняя музыкальная школа, и такие же клубы по месту жительства.

Таким образом, выполняется воспитательная работа, способствующая повышению профессионального мастерства участников художественной самодеятельности и созданию творческой атмосферы в работе над произведениями, так как воздействие репертуара на зрителя, слушателя во многом зависит от мастерства исполнения, от умения участников проникнуть в суть произведения, раскрыть его замысел и подать в яркой художественной форме.

Своеобразие детской психологии состоит в том, что для неё характерна образность мышления и эмоциональность восприятия мира. При слушании музыки ребята легче воспринимают её, если опираются при этом на конкретные художественные образы из других видов искусства (литературы, живописи). Однако, круг таких образов у детей ещё невелик. Чтобы расширить его, необходимо привлекать дополнительный иллюстративный материал из произведений художественной литературы, живописи.

Таким образом, совокупное применение различных методов воспитания, целей, задач, содержания, средств формирует личность в целом, в том числе, и её нравственный облик, способствует осуществлению на практике комплексного подхода к воспитанию. В этом процессе концертмейстер участвует наравне с руководителем.

3. Особенности применения основных средств выразительности в работе концертмейстера баяниста

В настоящее время в области народно - музыкального искусства успешно работают тысячи специалистов - исполнителей, дирижеров, педагогов, методистов, артистов ансамблей и оркестров, концертмейстеров. 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 концентрируются практически все задачи исполнительского искусства - от глубокого изучения текста, содержания, формы и стиля произведения, тщательного отбора необходимых звуковыразительных 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 триаде: руководитель - ансамбль - концертмейстер. Было бы в корне неверно низводить деятельность концертмейстера к только лишь механистическому озвучиванию исполняемой в ансамбле песни, тапёрскому заполнению необходимых пауз у солистов, ритмизованному наполнению занятий в танцевальных коллективах. Наравне с руководителем, проникаясь его творческими, художественными замыслами, концертмейстер, используя средства музыкальной выразительности, добивается решения той или иной творческой задачи. Помимо этого участвует, как уже было сказано, в различных видах деятельности коллектива, клуба.

Владея в полной мере большинством технических аспектов аккомпанемента, концертмейстер помогает руководителю решать те или иные вопросы изменением структуры своей музыкальной партии. Концертмейстер, при подборе аккомпанемента использует возрастное разделение, стаж занимающихся детей, существующее в программах и планах развития для руководителей фольклорных коллективов и ансамблей. В самом деле, в таких песнях, как «Семёновна», «Сапожки русские», «Во саду ли, в огороде» юному участнику ансамбля, впервые пробующему освоить сольное выступление, развитый вариационный аккомпанемент будет скорее мешать сосредоточиться, отвлекать от исполнения. Вместо этого вполне подойдёт одноголосное проведение мелодии на инструменте в унисон с исполнителем с относительно простой гармонизацией. 2-3 года обучения уже позволяют опираться на использование интервальной фактуры проведения основной мелодии (терция, секста), а в каких-то несложных местах и аккордового сопровождения, например, в песне «Поиграйте, красны девки». По сложившейся десятилетиями традиции, в частушках, «страданиях» «гармонисту», как «первому парню на деревне», необходимо проявлять себя как мастера-виртуоза во владении инструментом. Для подобного показа вполне подходят так называемые «проигрыши», инструментально озвучиваемые паузы в партии вокалистов, где концертмейстер и может продемонстрировать себя не только как технически подготовленный исполнитель, но и как аранжировщик, интерпретатор. В старших группах ансамбля, когда нормой исполнения является двух и трёхголосие в вокальной партии, не смотря на кажущуюся свободу аккомпанемента, следует проявлять некоторую осторожность именно по этой причине - такого подхода к себе требует, к слову, песня «У зари, у зореньки». Чрезмерно

насыщенная «искромётными» пассажами, пряными созвучиями, фактура аккомпанемента будет отвлекать и исполнителей, и слушателей от основной, главной партии - самой мелодии песни. Иногда может происходить наложение на главную тему, выход из которого может быть в смене регистра исполнения, либо иная динамическая филировка звука, либо упрощение фактуры.

Истинное мастерство концертмейстера, его профессионализм проявляются в инструментальном вступлении. Ведь буквально за несколько тактов необходимо создать достаточно конкретный, ясный художественный образ, соответствующее настроение, нужный эмоциональный настрой как слушателей, так и исполнителей, подготовить и тех, и других к точному, нужному темпу, динамике. В случаях, когда в течение концерта исполняется подряд несколько песен, на внутреннюю настройку концертмейстера приходится всего несколько секунд реального времени. Здесь-то и проявляется истинное мастерство, зрелость музыканта. Также бывают случаи, когда по тем или иным причинам происходит некоторая заминка, сбой у вокалиста - от волнения забыл текст, пересохло в горле, растерялся - бывает разное - перехватить инициативу, поддержать мгновенным изменением структуры аккомпанемента, тем самым давая некоторую передышку певцу - на это требуется много сил, постоянное внимание и контроль за процессом исполнения, и, разумеется, грамотное, профессиональное владение как инструментом, так и искусством аккомпанирования.

С точки зрения исполнительства выступление фольклорного вокального ансамбля с баянистом - концертмейстером вполне возможно рассматривать как вокально-инструментальный дуэт (то же относится и к выступлениям танцевальных коллективов, хотя и в меньшей степени, в силу несколько разных художественных задач). Игра в дуэте вообще имеет свои специфические сложности. Поскольку он является самой малой ансамблевой формой, незримые нити, которыми связаны партнёры, здесь особенно ощутимы: каждая партия всегда на виду, и один исполнитель не сможет «спрятаться» за спину другого. Даже самый незначительный художественный брак одного из ансамблистов сразу намного снижает общий уровень исполнения.

В процессе углубления работы над песней возникает всё большее понимание образного содержания исполняемого. Соответственно, активно совершенствуется ансамблевая техника. А именно: всё более идентичными становятся артикуляция (произношение), усиливаются синхронность метроритмики и темпа, динамический и тембровый баланс между партией баяна и партией голоса. Главное здесь заключается в том, что концертмейстер должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, присущими сольному музицированию, но также искусно сочетать индивидуальные приёмы игры с манерой исполнения песни. Лишь в этом случае возникает подлинная синхронность ансамблевого звучания, обеспечивающая максимальную согласованность партий. Ярким

примером тому может служить песня «Гармонь моя, гармоночики», где синхронность звучания возникает в результате правильного понимания темпа, метра и ритма как солистом, так и аккомпаниатором. 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.

Единое понимание темпа - важнейшая предпосылка общего ощущения метра и ритма. Слышание и выражение в музыке мерного чередования сильных и слабых долей позволяет контролировать синхронность звучания через равные промежутки времени, в зависимости от избранной единицы метрической пульсации. Важнейшую роль в единстве исполнения играет ощущение единого метроритмического пульса. С одной стороны, оно позволяет и концертмейстеру, и солистам точно фиксировать атаку, ведение и завершение каждого звука. С другой - придает звучанию устойчивость, внутреннюю упругость.

В такой песне, как, например, «Как под горкой, под горой», со стабильным темпом, легче добиться синхронности звучания, так как требуется, в основном, умение выдерживать установленный темп. В песнях «Трава, моя травушка», «Ходила младёшенька», которые предполагают свободу метроритма, задача существенно усложняется. Если солист интонирует свою партию каждый раз иначе, следует полагаться на общие закономерности, свойственные игре rubato (cвободное исполнение). Обычно устремлённость мелодии к кульминации сопровождается усилением экспрессии, и как следствие, некоторым оживлением темпа; противоположное развитие характеризуется ослаблением напряжения и замедлением движения. Тогда любые, даже самые изысканные темпоритмические нюансы будут не только логичными, но и предсказуемыми. От аккомпаниатора требуется лишь внимание и готовность следовать за солистом.

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 его 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. Различные элементы фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. «Подобно тому, как в живописи имеются разные степени интенсивности интенсивности окраски, …в музыке существует …разнообразие интенсивности звука. Некоторые тона звучат мягко, служа как бы фоном. Другие звучат более ярко, являясь как бы средним планом. Третьи выделяются на самом первом плане. Всё это соответствует разным планам в живописи» - отмечал выдающийся дирижёр ХХ столетия Л. Стоковский.

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».

Весьма существенным средством адекватной передачи образного строя песен является выбор соответствующей тембровой палитры. Умелым подбором тембров в музыке можно, как подчёркивал видный украинский композитор и музыковед Д. Клебанов, выразить «характер мрачный и зловещий или, наоборот, светлый и нежный, усилить её драматизм, или обнажить комические стороны». Эту функцию тембра принято считать колористической. Кроме того, тембр является и средством формообразования. Путём сопоставления тембров можно сознательно расчленить музыкальную ткань или раскрыть логические взаимосвязи разделов формы.

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.

Виртуозной игрой мехом издавна славились на Руси гармонисты. Некоторые разновидности гармоник при нажатии одной и той же клавиши издавали на

разжим и сжим различные звуки; игра на таких инструментах требовала от исполнителей большого мастерства. Существовало ещё такое выражение: «трясти мехами». Тряся мехами, гармонисты добивались своеобразного звукового эффекта, который предвосхитил появление современного тремоло мехом. Любопытно, что в зарубежной оригинальной литературе тремоло мехом обозначается английскими словами - Bellows Shake, что в буквальном переводе означает: «трясти мехом». В наши дни в среде баянистов стало модным сравнивать роль меха с ролью смычка у скрипача, так как их функции во многом идентичны, а скрипичное искусство во все времена располагало массой характерных штрихов, исполняемых именно смычком.

Так или иначе, одним из важнейших качественных показателей исполнительской культуры концертмейстера-баяниста является умелая смена направления меха или, как сейчас принято говорить, смена 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:

1. дослушивать длительность ноты перед сменой меха до конца;

2. мех менять быстро, не допуская появления цезуры;

3. следить за тем, чтобы динамика после смены меха не оказалась меньше, или, что случается чаще, больше, чем необходимо по логике развития музыки;

4. менять мех перед сильной долей, тогда смена будет не столь заметной.

Нельзя быть рабом меха. Иногда концертмейстер, не рассчитав запас меха, прямо-таки 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.

Современный баян обладает множеством природных достоинств, которые характеризуют художественный облик инструмента. Говоря о положительных качествах баяна, мы, конечно же, в первую очередь, будем говорить 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 безудержное веселье, и волшебство, и скорбь. Задушевная лирическая мелодия звучит также убедительно, как и лихая народная пляска.

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. сrescendo;

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:

1. Необходимое crescendo (diminuendo) исполняется настолько вяло, безвольно, что оно почти не ощущается.

2. Усиление (ослабление) динамики выполняется не poco a poco, а скачками, чередуясь с ровной динамикой.

3. Crescendo играется ровно, убедительно, однако, отсутствует кульминация.

Необходимо всегда помнить о цели (в данном случае - о кульминации), ибо стремление к ней предполагает движение, процесс, что является важнейшим фактором в исполнительском искусстве. Разумеется, когда мы говорим о кульминации применимо к фольклорному коллективу, имеем в виду смысловую вершину фразы, предложения вокальной партии, не разделяя пение и аккомпанемент. Вопросами филировки баянисты, в том числе и концертмейстеры, откровенно говоря, занимаются слабо, хотя именно она лежит в основе культуры звукоизвлечения, мастерства интонирования.

Как говорил Нейгауз, в музыкальном произведении расстояние между двумя звуками не только интервальное, между ними «миллионы квант»! И первейшей задачей перед музыкантом должна стоять проблема интонирования. Фальшиво сыгранные ноты - плохо, но гораздо хуже, когда у исполнителя неубедительная интонация, нелогичная фразировка, неискренние чувства. Общепризнанно, 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 исполнителя направлены главным образом на заучивание пальцевых движений, а сам процесс звучания остаётся на втором плане, исполнение, как правило, бывает плоским, бессодержательным. Слушая подобный аккомпанемент, приходишь к выводу, что работа велась, в основном, над технически сложными местами, над выучиванием наизусть, а не над звуком, не над культурой звукоизвлечения. Иногда (только гораздо реже) 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. Здесь уместно говорить о стиле и о влиянии тех или иных звуковых средств на передачу содержательной стороны партии аккомпанемента, её стилистических особенностей.

Любое музыкальное произведение можно ассоциативно представить себе в виде архитектурного сооружения, отличающегося определённой соразмерностью его составных частей. Перед концертмейстером встаёт задача объединить все эти части, включая мелодику вокала, в единое художественное целое, выстроить архитектонику всей песни. Отсюда следует, что исполнение мотива, фразы и т.д. находится в зависимости от общего контекста произведения. Нельзя отдельно выхваченную фразу сыграть убедительно, не учитывая того, что было до неё и что будет после. Грамотная фразировка предполагает выразительное произношение составляющих музыкального синтаксиса, исходя из логики развития в целом.

Существует большое сходство между разговорной фразой и музыкальной. В разговорной фразе имеется опорное слово. В музыкальной - мы имеем аналогичные компоненты: опорный мотив или звук, свои знаки препинания. Отдельные звуки объединяются в интонации и мотивы также, как буквы и слоги в словах. Специфика профессии концертмейстера заключается в непосредственном единении звука и слова, поэтому для определения фразировки часто бывает достаточно знать, слышать и слушать текст в сочетании с мелодией. Однако, каждую фразу нельзя мыслить локально, обособленно. Исполнение данной конкретной фразы зависит от предыдущего и последующего музыкального материала и, вообще, от характера всей песни в целом.

Мотив, фраза - эта лишь минимальная часть общего развития в произведении. Слушать себя заставляют те исполнители, которые играют с ясным ощущением перспективы, цели. Без видения, «слышания» перспективы исполнение стоит на месте и наводит невыразимую скуку.

Никогда не следует забывать общеизвестную истину: музыка как вид искусства представляет собой звуковой процесс, музыка развивается во времени. Однако, при постоянном стремлении к объединению музыкальной речи следует добиваться и её естественного логического расчленения при помощи цезур.

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». Прислушаемся же внимательно к этим словам выдающегося авторитета фортепианного искусства.

Заключение

Жизнь не стоит на месте. Несмотря на происшедшие эксцессы в промышленности, экономике нашей страны и вытекающие из них последствия социального характера, культура играет важную роль в нашем обществе, повышаются требования к деятельности культурно-просветительских учреждений. Поэтому сегодня, как, наверное, никогда, без специального образования, постоянного совершенствования своих знаний и квалификации работник дополнительного образования не может успешно трудиться, творчески заниматься своим делом. Важно иметь не только призвание и любовь к своей профессии, нужно ознакомление с опытом общения, накопленным ранее. Необходим также настойчивый поиск новых форм культурно-просветительской работы, одной из которых может быть взаимное проникновение родственных видов деятельности.

Было бы неверно полагать, что добиться решения вопросов эстетического воспитания, формирования эстетических чувств и потребностей, установления крепких и здоровых нравственных убеждений у подрастающего поколения можно только поддерживая и развивая узконаправленные интересы. Именно комплексный подход, всестороннее

освещение существующих возможностей творчества могут дать действенный результат и глубоко заинтересовать, увлечь ребят. Отправной точкой, как уже говорилось выше, может послужить народное творчество, история, фольклор в разных его проявлениях.

Подводя итог всему вышесказанному, нужно отметить, что в рамках данной работы трудно охватить все аспекты теории баянного концертмейстерства, возможно лишь изложить свои взгляды по некоторым вопросам фольклорного искусства, специфики баянного исполнения в вокальных коллективах. Искусство аккомпанемента на баяне, по сравнению, например, с фортепиано, относительно молодо и требует дальнейшей исследовательской и методологической работы, благо яркие примеры мастерства данного творчества мы имеем, наряду с отсутствием глубоких и подробных анализов специфики, особенностей деятельности концертмейстера.

Учебно-методическая литература

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

2. Жукова Л., редактор. «Приглашаем в клуб. Серия «Твоя профессия» №4. Москва, «Знание», 1984 г.

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

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

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

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

7. Новожилов В., Петров В. Информационный бюллетень «Народник». Москва, «Музыка». №2 (22), 1998 г., №1 (25), 1999 г., №2 (30), 2000 г.