**Государственное бюджетное учреждение**

**дополнительного образования**

**Свердловской области**

**«Ирбитская детская музыкальная школа»**

**Методическая разработка**

**«Специфика работы концертмейстера в классе домры»**

 **Составитель**

**Головкина Виктория Анатольевна**

**Преподаватель фортепиано, концертмейстер**

**г. Ирбит**

**2020 г.**

**Введение**

Концертмейстерство, сформировавшись как самостоятельный вид деятельности в процессе практики аккомпанирования и художественно-педагогической коррекции ансамбля с солистами-инструменталистами, является удачным примером универсального сочетания в рамках одной профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма. Но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знаний особенностей игры на инструментах в тех классах, где они работают.

Концертмейстер в классе – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, целенаправленно выполняющий свои профессиональные задачи.

В рамках разговора об общих особенностях работы концертмейстера отметим, что любая другая музыкальная деятельность едва ли может сравниться с концертмейстерским искусством по своей многофункциональности и универсальности.

Ко всему сказанному, концертмейстер должен быть очень эрудированным музыкантом, в поле деятельности которого находится огромный и разнообразный репертуар. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении, носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

**Задачи концертмейстера в инструментальных классах музыкальной школы**

Концертмейстер дословно (нем.) – мастер концерта. Деятельность концертмейстера начинается уже с самых первых уроков. Вся работа над музыкальным произведением от фрагментарного прочтения до целостного охвата композиции проходит при его непосредственном участии. Конечно, учащийся, прежде всего, разбирает и выучивает нотный текст. Но он твердо знает, что на уроке он будет выступать как настоящий артист в сопровождении опытного пианиста. Между учеником и концертмейстером возникает творческая связь, сотрудничество, которое будет направлено на раскрытие художественного образа каждого музыкального произведения. По словам Е.М. Шендеровича «… в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции». Концертмейстер помогает ученику обогащать музыкальные представления, лучше понять, усвоить и передать содержание произведения, укрепляет интонацию. Развивает ритмическую дисциплину ученика и согласованность исполнения партий. Разнообразие репертуара обязывает концертмейстера владеть различными приемами игры, богатством нюансировки, развитым чувством ритма, стиля. Он должен знать специфические особенности солирующего инструмента - законы звукоизвлечения, дыхания, техники. Игра концертмейстера с взрослым музыкантом отличается от игры с начинающим. Именно в этом возрасте учащемуся предлагается совместно с концертмейстером освоить азы метро-ритма, ансамблевого слушания, синхронности исполнения, темпового соответствия. Необходимо выработать умение приспособиться к личности и исполнительской манере ребенка: неритмично играющего – держать, робкого – воодушевлять, эмоционального – сопровождать.

Существует несколько этапов подготовки учащегося к выступлению. Огромный период проходит в классе. Преподаватель по инструменту совместно с концертмейстером подсказывают ученику верные образы, настроения музыки. Еще одним этапом является выучивание произведения. Здесь необходимы: детализация, игра с преувеличением, установление логических связей. Концертмейстер шаг за шагом проделывает с учащимся эту трудную, но, безусловно, интересную работу. Если все сделано правильно, то исполнение на эстраде станет приятной миссией, как для ученика, так и для концертмейстера. Особую роль в подготовке к концертным выступлениям играют репетиции в зале. Мастерство концертмейстера заключается в нахождении нужного звукового баланса, соответствующего акустике помещения. Концертмейстер также помогает воспитаннику приобретать артистические навыки общения с публикой. На эстраде волнуются все, но каждый по-своему. Здесь необходимо учитывать различные типы темперамента юных артистов и быть готовым к любым сюрпризам. Поэтому концертмейстер должен наблюдать за повторяющимися проявлениями психики ребенка на сцене.

**Специфика работы концертмейстера в классе домры.**

*Особенности звукоизвлечения.*

 Многие концертмейстеры, начинающие работу в классе народных инструментов (домры, балалайки), обладающие хорошей музыкальной интуицией и чуткостью, испытывают пианистическое неудобство от того, что привычная игра «на опоре», которой учат на специальности, здесь не подходит, так как домра является щипковым инструментом, и её звучание не отличается полётным, долгим звуком.

Концертмейстеру, посвятившему себя работе с народными струнными инструментами (домрой, балалайкой), необходимо иметь представление об основных приёмах звукоизвлечения на инструментах, с которыми приходится играть. Знание особенностей штриховой и звукоизобразительной палитры поможет в аккомпанементе найти им соответствующее звучание, найти динамическое и колористическое соотношение с тембрами данных инструментов.

Основные приемы игры на домре - удар и тремоло (быстрое чередование ударов), которые непрерывно дополняются за счет применения приемов, заимствованных из практики игры на других инструментах (струнных смычковых, балалайки): пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато. Имеет место одновременное использование различных приемов. Звук домры, извлекаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло - льющийся и певучий. Игра на грифе создает приглушенное, матовое звучание, а у подставки, наоборот, дает открытый, слегка «гнусавый» звук, напоминающий банджо. Некоторую трудность представляет собой игра в верхних ладах из-за меньшего размера и сложности попадания. Струна ми, особенно в прижатом состоянии, звучит довольно глухо. В целом, динамическая шкала может быть достаточно разнообразной: от нежнейшего пианиссимо на пиццикато в левой и флажолетах до весьма мощного фортиссимо на аккордах тремоло. Домра обладает широкими виртуозными возможностями, что с успехом применяется композиторами в сочинениях для этого инструмента.

В поисках тембрового и динамического слияния с домрой концертмейстер должен стремиться к сухому, четкому звукоизвлечению, что особенно сложно сохранить в параллельных с домрой пассажах. В таких случаях legato у пианиста должно быть non troppo legato, слегка маркатированное, с очень резким отпусканием клавиши после ее нажатия. Этот прием в сочетании с предельно ровным ритмичным исполнением позволяет концертмейстеру решить не только проблему соответствия штрихов, но также и проблему синхронности в виртуозных фрагментах. Здесь необходимо отметить, что работа со струнными щипковыми инструментами подвигает концертмейстера на поиск новых пианистических приемов, которые порой противоречат звуковым требованиям, предъявляемым в сольном исполнительстве, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домры.

*Динамика.*

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенный характер звучания домры в нижней тесситуре (на струне ми), легкое, воздушное звучание флажолетов, когда звук фортепиано должен встраиваться в звук домры, мягкое звучание пиццикато вибрато. С другой стороны, плотное аккордовое звучание, особенно на тремоло нуждается в мощной поддержке фортепиано. Пример: «Мар, дяндя» (Танцуй девушка) - цыганская народная песня - вступление, поддерживая аккордовую технику в верхнем регистре, концертмейстер может позволить себе динамику «на равных». В пассажной технике – фортепиано отступает на второй план, но играть следует очень активно, цепко.

При аккомпанировании народным инструментам crescendo на фортепиано в пассажах нужно делать позже, как бы «подхватывая» солиста, усиливая впечатление общего звучания, diminuendo – раньше, делая это сознательно для того, чтобы «освободить» звуковое пространство для солиста.

*Педализация.*

О педали можно сказать коротко: правая педаль очень лаконичная – в нужном месте, в нужной дозе. Среди концертмейстеров, много лет играющих с народными инструментами, существует такое понятие: педаль берется «кончиками ушей». При использовании педали необходимо учитывать динамику, протяженность звука солиста (возможности инструмента), приём звукоизвлечения, используемый штрих, стилистику музыкального произведения и многое другое. Очень часто концертмейстеры злоупотребляют левой педалью. Куда как проще играть с левой педалью – не нужно напрягать слух, заботиться о балансе ансамбля. Левая педаль нивелирует всё! И в том числе краски фортепиано, так необходимые для дополнения ансамбля. Состояние инструментов, на которых приходится работать, или выступать в концертах – непредсказуемое. Поэтому левая педаль должна быть всё время «на подстраховке» и по необходимости ею нужно пользоваться, применяя возможно неполную педаль. В то же время необходимо контролировать звучание рояля.

*Художественный образ.*

Одной из задач концертмейстера является умение драматургически выстроить вступление, суметь за короткий отрезок времени настроить слушателя на образное содержание произведения, будь то обработка русской народной песни или произведения других жанров. Народные аккомпанементы требуют от концертмейстера хорошей технической базы, умения играть легко в быстрых темпах пассажи «туше» - «шепчущей» звучностью. Движения пальцев почти невидимые, игра лишь кончиками - «кожей» подушки пальца. Иногда бывает достаточно веса пальца, но с особой артикуляцией - «говорком» (parlando).

Своеобразные спецэффекты наблюдаются и в партии фортепиано, памятуя о том, что роль домры и фортепиано в дуэте имеют полноправное значение.

*Ансамбль (особенности метроритма, динамики).*

Концертмейстер должен обладать абсолютным чувством ритма, иначе он никогда не станет достойной частью ансамбля. Звуковые пределы f и p необходимо учить. Это не только звуковая трудность, но одновременно и техническая проблема. Требуется большое искусство, чтобы не заглушить солиста. Концертмейстер должен умело выстраивать подголоски, смягчать фон, делая его подчас «совсем воздушным».

Профессиональной деятельности концертмейстера должны быть присущи  мобильность и быстрота реакции. В случае, если солист на концерте или экзамене вдруг «теряет» текст, перескакивает или пропускает какой-либо эпизод, а в практике детского исполнительства это встречается довольно часто, то опытный концертмейстер, не переставая играть, должен подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Главное условие ансамбля - согласованное звучание рояля и солиста. И дело не только в динамике, но и в характере звучания, настроении.

Все это и многое другое говорит о том, что роль фортепианного аккомпанемента все более возрастает. Это уже не «музыкальный фон к основной мелодии, имеющий в произведении второстепенное значение», это равноправное партнёрство. Аккомпанемент играет важнейшую роль в создании музыкального образа, может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление.

**Заключение**

Таким образом, творческая деятельность концертмейстера включает и исполнительскую, и педагогическую, и организационную, где музыка выступает в качестве реального самостоятельного художественного процесса.

Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста 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 завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

**Список литературы**

Алексеев, А. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. / Киев.: Музична Украина, 1974. - 114 с.

Горянина Н. Психология общения. / М.: Академия, 2004. – 416 с. - С.5.

Гофман И. Фортепианная игра. // Ответы на вопросы о фортепианной игре./ Москва. 1961, - 44 с.

Ксенакис Я. Беседы // Альманах музыкальной психологии Homo. musicus/ 1995. – С. 41.

Новиков А. Докторская диссертация. М.: Эгвес, 1999. – С. 19.

Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – С.5.

Яконюк В. Музыкант. Потребность. Деятельность. / Мн.: Белорус, акад, музыки, 1993. – 147 с.