

Государственное бюджетное учреждение дополнительного
образования Свердловской области
«Верхнесалдинская детская школа искусств»

методическая работа на тему:

« Концертмейстерское искусство в классе домры»

Преподаватель, концертмейстер
Павлович Анастасия Николаевна

г. Верхняя Салда
15 апреля 2021г.

Данная работа будет особенно полезна студентам фортепианных отделений СУЗов и ВУЗов, преподавателям ДМШ и ДШИ, которые будут работать концертмейстерами в классе домры.

Содержание

- Роль пианиста-концертмейстера	4стр.
- Особенности звукоизвлечения в ансамбле с домрой	5стр.
- Особенности педализации	6стр.
- Цели и задачи концертмейстера в произведениях разных жанров домриста.	7стр.
- Заключение	10стр.
- Список литературы	11стр.

Роль пианиста-концертмейстера

Концертмейстер – самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде - и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и в классе домры. Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Хороший концертмейстер должен быть не только пианистом, он должен быть хорошим ансамблистом. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Искусство аккомпанемента в классе домры – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра.

Важными качествами концертмейстера являются владение навыками профессиональной коммуникации, умение сопереживать солисту, устанавливать эмоциональный контакт с ним и оказывать психологическую поддержку, адаптироваться к различным репетиционным и концертным условиям, проявлять артистизм, исполнительскую волю в репетиционном процессе и концертном выступлении, моделировать и регулировать эмоциональные состояния.

Концертмейстер должен уметь предвосхищать, предугадывать события и заранее составленные представления о произведении — это является принципиальной основой совместной деятельности музыкантов. Как во время подготовки к исполнительскому процессу, так и в ходе музицирования исполнителям приходится постоянно регулировать, контролировать и координировать совместную деятельность благодаря способности человека предвосхищать, предугадывать грядущие события, действия, намерения и т. д. Концертмейстер должен обладать

ансамблевой интуицией: хорошо понимать не только специфику рядом звучащего инструмента, но и индивидуальную манеру солиста, стремиться интуитивно проникнуться его намерениями.

В работе с солистом - домристом концертмейстер решает как общие, так и специфические профессиональные задачи, связанные с особенностями данного инструмента.

От специфики солирующего инструмента и репертуара зависит конкретное решение ансамблевых и пианистических задач, направленное на воплощение основных ансамблевых параметров: единства художественных намерений партнеров, синхронности звучания, динамического баланса, штрихов, тембрового слияния инструментов.

Особенности звукоизвлечения в ансамбле с домрой

Основные приемы игры на домре — удар и тремоло. 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 звук, напоминающий банджо. 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 исполнении, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домры.

Особенно тщательно нужно следить за одновременностью снятия звуков и аккордов, отсутствие которой очень портят художественное впечатление от ансамбля. С точки зрения синхронности особого внимания требует такой прием как флажолеты: для их взятия домристу необходимо чуть больше времени, чем для обычно удара, и в игре с неопытными исполнителями концертмейстер должен быть внимательным, чтобы момент появления звука у фортепиано и домры точно совпадал.

Основой организации фактуры, как и в любых аккомпанементах, должен быть бас, а звучание партии правой руки пианиста, в аккомпанементах типа «бас-аккорд», «гармоническая фигурация», «мелодическая фигурация» должно быть легким и прозрачным, за исключением тематических произведений с обозначенной яркой динамикой.

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать тесситуру домры: ее приглушенный характер звучания в нижнем регистре, 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 поддержке фортепиано.

Особенности педализации

Педаля при игре с домрой должна быть прозрачной: в исполнении аккомпанемента типа «бас-аккорд» в быстрых эпизодах от ее применения лучше отказаться. Традиционную педаль можно использовать в фортепианных соло, а также в кантиленных произведениях или фрагментах. Проблема педализации в игре со струнными щипковыми инструментами является очень важной. Желательно как можно чаще записывать совместную игру с солистом на видео - или аудиоаппаратуру и внимательно прослушивать записи. Этот способ помогает не только в

решении вопроса о педализации, но и в целом для улучшения качества ансамбля.

Цели и задачи в работе над домровыми произведениями разных жанров.

Особенности репертуара для домры обусловлены непродолжительностью истории развития профессионального исполнительства на этом инструменте, которая насчитывает немногим более шести десятилетий, когда домра превратилась из оркестрового в сольный инструмент. Очевидно, что оригинального барочного, классического и романтического репертуара изначально существовать не могло. В качестве классики используются произведения скрипичного и флейтового репертуара, подходящие по диапазону.

Исполняя фортепианную партию в произведениях для домры, являющихся **переложениями** сочинений для других инструментов, концертмейстер должен стремиться к двойной цели: с одной стороны учесть специфику домры, а с другой — приблизиться к звуковому образу исполняемого сочинения в оригинальном виде. В создании убедительной интерпретации переложений произведений для скрипки, флейты, вокальных сочинений концертмейстер должен взять на себя стилистические составляющие исполнения, способствующие приданию звучанию академического характера. От концертмейстера требуется также определение рамок динамической амплитуды и характера динамики, например, сдержанность в барочной музыке, большее разнообразие и гибкость в романтической.

Следующая составляющая репертуара для домры — **оригинальные сочинения** для этого инструмента. Точкой отсчета в создании оригинального репертуара для домры принято считать 1945 год, когда Н. Будашкин написал первый домровый концерт с оркестром русских народных инструментов соль минор. Вслед за этим концертом появляются и другие, все более сложные по техническим и музыкальным задачам.

В исполнении **концертов для солирующего инструмента с оркестром** наиболее ярко должны проявляться дирижерские, организующие функции концертмейстера. Пианист должен стремиться к оркестровому звучанию рояля, которое предполагает точность тембровых характеристик различных тем и подголосков, оркестровую мощь в тутти и оркестровых соло. Необходимо тщательно отработать с солистом меру обозначенных автором замедлений и ускорений. Обеспечить точное возвращение в первоначальный темп после исполнения раздела в ином темпе. Значительную роль должен сыграть концертмейстер в создании целостности формы как в репетиционном процессе, так и в концертном выступлении. В исполнении домровых концертов концертмейстеру необходимо подчеркнуть их характерность смелыми акцентами, ритмической заостренностью, яркостью контрастов, необычными красками, артистической подачей материала. Музыка второй половины XX — начала XXI веков предоставляет пианисту огромное поле для творческих экспериментов и приемы, используемые концертмейстерами, могут выходить за рамки традиционного академического туше.

Традиционным для народных инструментов является **жанр обработки народных мелодий**: парафразы, вариации на темы различных народных песен. Большой вклад в создание сочинений этого жанра внесла замечательный музыкант, гуслир Национального оркестра русских народных инструментов им. Осипова Вера Городовская. Совершенно особую роль в развитии сольного домрового исполнительства и создании репертуара для этого инструмента, в том числе обработок народных песен, сыграл народный артист России, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных Александр Цыганков. Его произведения несут в себе отпечаток яркой творческой индивидуальности их автора — блестящего виртуоза, обогатившего арсенал выразительных средств множеством новых приемов, заимствованных из арсенала других инструментов, владеющего богатой палитрой звучания, обладающего чарующим артистизмом и

сценическим обаянием. Особенно хочется отметить органичность изложения партии фортепиано в произведениях А. Цыганкова, во многом связанное с личностью пианистки, являющейся в течение почти сорока лет его неизменным партнером — Инной Шевченко.

Приступая к работе над фортепианной партией, в первую очередь концертмейстер должен изучить произведение в целом, в единстве с партией солиста, хорошо знать солирующую мелодию. Освоение партии солиста в инструментальных произведениях подвижного характера может представлять определенную трудность, так как ее сложно пропеть и не всегда удобно сыграть на фортепиано, в отличие, например, от мелодии в вокальных сочинениях.

Одним из вспомогательных средств ознакомления с произведением может служить просмотр или прослушивание записей его исполнения на диске или в интернете. Однако следует учитывать, что этот способ не заменяет настоящего слухового освоения концертмейстером партии солиста с ее интонационным строением, темповым и динамическим планом, тесситурными особенностями. Поверхностное знание партии солиста затрудняет действие художественного предвосхищения, так как сложно предвосхитить нечто неизвестное. Не следует также рассчитывать и на то, что партию солиста удастся запомнить на слух в процессе работы над произведением в классе, совместных репетиций, так как виртуозные произведения изучаются способными учениками, а они вполне могут выучить свою партию быстрее, чем того ожидает концертмейстер.

Одновременно с изучением произведения перед пианистом стоит задача проникновения в стиль изучаемого произведения. Необходимо констатировать, что стилистическое освоение жанра народных обработок представляет для пианистов задачу, к решению которой многие из них оказываются неподготовленными. В процессе обучения в музыкальных учебных заведениях к этому не располагает классический академический репертуар. Таким образом, пианист, приступающий к работе над жанром вариаций на народные темы или пьесы в народном духе должен в какой-то степени преодолеть свой

„академизм“ и почувствовать дух импровизации и неутомимой фантазии, который рождает эта музыка

Заключение

В настоящее время концертмейстерство является наиболее распространенной формой исполнительства для пианистов, одной из самых востребованных профессий в сфере специального музыкального образования. Сфера концертмейстерской деятельности весьма обширна и охватывает многие области музыкального исполнительства и педагогики. Без деятельного участия концертмейстеров сложно представить не только подготовку профессиональных исполнителей, но и занятия с юными музыкантами на начальном этапе обучения музыке.

Уже более полувека на концертной эстраде и в учебном процессе русские народные музыкальные инструменты, и в частности, домра, занимают достойное место рядом с классическими инструментами. Очевидно, что необходимость методического обобщения вопросов, касающихся специфики работы концертмейстера в классе домры, диктуется практическими задачами.

Задачи концертмейстера – анализировать с позиций выполнения им исполнительских, ансамблевых, педагогических и психологических функций, составляющих сущность концертмейстерской деятельности.

Как отмечает Е. М. Шендерович, «...в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Отделить одно от другого и понять, что превалирует в экстремальных или конкурсных ситуациях, трудно».

Список литературы:

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971.
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музгиз, 1961.
3. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. Л.: Музыка, 1972.
4. Мельникова Ж. В. Специфика работы концертмейстера в классе домры // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань: Полиграфическая лаборатория Казанской государственной консерватории, 2011
5. Дж. Мур. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / пер. с англ. М.: Радуга, 1987.
6. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993.
7. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для учащихся. М.: Интерпракс, 1994.
8. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996.
9. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка, № 4, 1969.