Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств им. Г. Кукуевицкого»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

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

 **Автор: Покацкая Александра Владимировна**

 **Концертмейстер**

**Г. Сургут**

**2022 г.**

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение

1. Роль концертмейстера в творческом процессе

Основная часть

1. Особенности концертмейстера в классе домры
2. Профессионально-личностные качества концертмейстера

Заключение

Список используемой литературы

**ВВЕДЕНИЕ**

Концертмейстер, который посвятил себя работе с народными инструментами, должен иметь представление об основных приемах звукоизвлечения на инструментах. Знание особенностей штриховой и звукоизобразительной палитры поможет концертмейстеру найти соответствующее звучание в аккомпанементе, а также найти динамическое и колористическое соотношение с тембрами народных инструментов. Главной задачей концертмейстера является умение «найти звук» и соответствующее «туше». Если сравнить по звучности и динамическим возможностям инструменты фортепиано – домра, можно сказать, что природа звука фортепиано и природа звука домры совершенно противоположны. Звук рояля имеет ударное начало и неизбежное затухание после. Домра – щипковый инструмент, с тихим приглушенным звучанием и найти нужный звук концертмейстеру это «высший пилотаж», особенно, когда партия фактурно насыщенна.

**Цель:** раскрыть специфику работы концертмейстера в классе домры.

**Задачи:**

**1.** Описать функции концертмейстера в классе домры.

**2.** Обозначить профессионально-личностные качества концертмейстера, необходимые для работы с народным инструментом.

**3.** Осветить основные приемы игры на домре.

**Роль концертмейстера в творческом процессе**

 Концертмейстер – самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде – на концертной эстраде, в хоровом коллективе, в оперном театре, в хореографии, в классе домры. Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Я считаю, правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе, а о создании инструментального ансамбля.

 Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Искусство аккомпанемента в классе домры – это ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная роль, далеко не исчерпывающая только служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера.

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

 Важными качествами концертмейстера являются владение навыками профессиональной коммуникации, умение проявлять эмпатию (от греч. empatheia – сопереживание) к солисту, устанавливать эмоциональный контакт с ним и оказывать психологическую поддержку, адаптироваться к различным концертным и репетиционным условиям, быть артистичным в исполнении, моделировать и регулировать эмоциональное состояние.

 Также, стоит заменить ещё одно не менее важное качество антиципация – «предвосхищение, предугадывание событий, заранее составленное представление о чем-либо» - является принципиальной основой совместной деятельности музыкантов. Как во время подготовки к исполнительскому процессу, так и в ходе музицирования исполнителям приходится постоянно контролировать, регулировать и координировать совместную игру благодаря способности человека предугадывать грядущие действия, намерение. Концертмейстер должен обладать ансамблевой интуиции: хорошо понимать не только специфику солирующего инструмента, но и индивидуальную манеру солиста, стремиться интуитивно проникнуться его намерениями.

**Особенности концертмейстера в классе домры**

 В работе с солистом – домристом концертмейстер решет 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 художественным намерений исполнителей, синхронности звучания, динамического баланса, тембрового слияния инструментов.

 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 применяются 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 пассажах с домрой. В таких случаях legato у пианиста должно быть non troppo legato, слегка маркатированное, с очень резкими отпусканием клавиши после ее нажатия. Этот прием с предельно ровным ритмическим исполнением позволяет концертмейстеру решить ряд некоторых проблем, таких как соответствие штрихов и сохранение синхронности в виртуозных фрагментах. Здесь необходимо отметить, что работа со струнными щипковыми инструментами толкает концертмейстера на поиск новых пианистических приемов, которые порой противоречат звуковым требованиям, предъявляемым в сольном исполнительстве, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звука фортепиано и домры. Особое внимание нужно уделить за одновременностью снятия звуков и аккордов, отсутствие которой чрезвычайно портят художественное впечатление от ансамбля. С точки зрения синхронности следует заметить такой прием как флажолет: для их взятия домристу необходимо чуть больше времени, чем для обычного удара. В игре с неопытным исполнителем концертмейстера должен быть внимательным, чтобы момент появления звука у фортепиано и домры точно совпадали.

 Основой организации фактуры, как и в любых аккомпанементах, должен быть бас, а в таких аккомпанемента, как «бас – аккорд», «гармоническая фигурация», «мелодическая фигурация» звучание партии правой руки пианиста должно быть легким и прозрачным, за исключением тематических произведений обозначенной яркой динамикой. Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенный характер звучания домры в нижней тесситуре, легкое воздушное звучание флажолетов, мягкое звучание пиццикато, вибрато. Звук фортепиано должен встраиваться в звук домры. С другой стороны, плотное звучание аккордов, особенно на тремоло, нуждается в поддержке фортепиано.

 Педаль при игре с домрой должна быть прозрачной: в исполнении аккомпанементе в быстрых эпизодах, особенно в таки типах, как «бас – аккорд», лучше отказаться от ее применения. 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 и внимательно прослушивать записи. Этот способ помогает не только в решении вопроса о педализации, но и в целом для улучшения качества ансамбля.

 Особенности репертуара для домры обусловлены продолжительностью истории развития профессионального исполнительства на этом инструменте, которая насчитывает не многим 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 двоякой цели: с одной стороны учесть специфику домры, с другой стороны приблизиться к звуковому образу исполняемого сочинения в оригинальном виде. В создании убедительной интерпретаций переложений для скрипки, флейты, вокальных сочинений, концертмейстера должен взять на себя стилистические составляющие исполнения, что придают звучанию академический характер. 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 отчета в создании репертуара для домры принято считать 1945 год, когда Н. Будашкин написал первый домровый концерт соль минор с оркестром русских народных инструментов. Вслед за этим концертом появляются и другие, все более сложные по техническим и музыкальным задачам. В исполнении для солирующего инструмента с оркестром наиболее ярко должны проявляться дирижерские, организующие функции концертмейстера. Пианист должен срамиться к оркестровому звучанию рояля, которое предполагает точность тембровых характеристик различных тем и подголосков, оркестровую мощь и тутти в оркестровых соло. Необходимо тщательно отработать с солистом замедления и ускорения, обозначенных автором. Обеспечить точное возвращение в первоначальный темп после исполнения раздела в ином темпе. Значительную роль концертмейстер должен сыграть в создании целостности форма, как в репетиционном процессе, так и в концертном исполнении.

 Музыка второй половины XX – начала XXI веков предоставляет пианисту огромное поле для творческих экспериментов приемов, используемые концертмейстерами, они могут выходить за рамки традиционного академического туше.

**Профессионально-личностные качества концертмейстера**

Хотелось бы напомнить, что, приступая к работе над фортепианной партией, в первую очередь концертмейстер должен изучить произведение в целом, в единстве с партией солиста, хорошо знать солирующую мелодию. Одним из вспомогательных средств ознакомления с произведением может служить просмотр или прослушивание записей данного произведения. Однако следует учитывать, что этот способ не заменяет настоящего слухового освоения концертмейстером партии солиста с ее интонационным строением, темповым и динамическим планом, текстурными особенностями. Не следует также рассчитывать на то, что партию солиста удастся запомнить на слух в процессе работы над проведением в классе, при совместных репетициях, так как виртуозные произведения изучаются способными учениками, а они вполне могут выучить свою партию быстрее, чем того ожидает концертмейстер.

 Так как, традиционным жанром для народного инструмента являются обработки народных мелодий или вариации на народную тему, пианисту предстоит задача проникнуться в стиль изучаемого произведения. Необходимо констатировать, что стилистическое освоение жанра народных обработок представляет для пианистов задачу, к решению которой представители одной из самых академических музыкальных специальностей в основной массе оказываются неподготовленными. Концертмейстеру необходимо почувствовать дух импровизации и неутомимой фантазии, которые рождает эта музыка.

 Уже более полувека на концертной эстраде и в учебном процессе русские народные 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, диктуются практическими задачами.

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

**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. Махан В. А. Домра и домровое искусство на рубеже веков [Электронный ресурс] URL:[http://vsemusic.ru/articles/music/domra1.php](https://www.google.com/url?q=http://vsemusic.ru/articles/music/domra1.php&sa=D&ust=1580456084311000)[(link is external)](https://www.google.com/url?q=http://vsemusic.ru/articles/music/domra1.php&sa=D&ust=1580456084312000)

5. 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.

6. Дж. Мур. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / пер. с англ. М.: Радуга, 1987.

7. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993.

8. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для учащихся. М.: Интерпракс, 1994.

9. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996.

10. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка, № 4, 1969.