***Муниципальное бюджетное***

***учреждение дополнительного образования***

***«Детская школа искусств»***

***Специфика концертмейстерской работы в классе домры***

***Методическая разработка***

***Автор:***

***концертмейстер по классу домры***

***Школьная Власта Эдуардовна***

***г. Инта, Республика Коми***

***2017 г.***

**Содержание**

Введение

1. Актуальность темы, цель, задачи…………………………………………...3

1.1. Профессионально – личностные качества концертмейстера в инструментальном классе………………………………………………………...3

1.2. Задачи работы концертмейстера с инструменталистами………………….5

1. Специфика концертмейстерской работы в классе домры…………………6
2. Особенности репертуара для домры……………………………………….11

Заключение………………………………………………………………………11

Список литературы……………………………………………………………...12

**Введение**

Сегодня домра заняла почётное место в концертной и педагогической деятельности. Пополняется учебный и концертный репертуар домристов. Однако изучение специфики ансамблевой игры со струнными щипковыми инструментами, почти не затрагивается в процессе подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности в учебных заведениях. Пианист, пришедший работать концертмейстером в класс домры, вынужден постигать специфику взаимодействия с этим инструментом исключительно на основе собственного опыта.

**Актуальность** темы заключается в отсутствие специальной профессиональной подготовки концертмейстеров в классе домры, малом количестве методической литературы, практики для изучения.

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

**Задачи**:

* Обозначить профессионально – личностные качества концертмейстера в инструментальном классе;
* Определить основные задачи работы концертмейстера с инструменталистами;
* Охарактеризовать специфику концертмейстерской работы в классе домры;
* Рассмотреть особенности репертуара для домры.

**Профессионально – личностные качества концертмейстера в инструментальном классе**

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

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». Для успешного осуществления многофункциональной деятельности концертмейстер должен владеть необходимым комплексом знаний, умений и навыков.

Концертмейстер в классе – это помощник, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, выполняющий свои профессиональные задачи. Он должен быть эрудированным музыкантом, охватывать огромный и разнообразный репертуар, проявлять интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах.

Е. А. Островская в своей диссертационной работе «Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства» выделяет несколько основных принципов, в разработке которых нашли отражение этические правила концертмейстерской деятельности. Первый принцип — заинтересованность концертмейстера в работе, которая способствует постижению им специфики солирующего инструмента и позволяет оказывать помощь солисту, особенно начинающему. Второй принцип, отмеченный Е. А. Островской, касается высокого художественного уровня исполнения пианистом своей партии, что является неотъемлемой составляющей профессионализма концертмейстера и служит эталоном для еще не обладающего мастерством солиста. Третий педагогический принцип — принцип коррекции исполнения может осуществляться как в словесной, так и в музыкальной форме с целью преодоления исполнительских недостатков неопытных музыкантов. Следующий принцип — психологический — проявляется в создании концертмейстером в любых учебных ситуациях стабильной, психологически комфортной атмосферы, способствующей позитивной творческой деятельности и взаимопониманию педагога и ученика. Реализация пятого, общеэстетического принципа может сыграть, по мнению Е. А. Островской, значительную роль в создании единого «психоэмоционального поля» между солистом и концертмейстером, зависящего «не только от интуитивных способностей концертмейстера, но и от стараний инструменталиста, общности их интересов на основе знакомых обоим произведений искусства, литературы, фильмов». Последний, шестой педагогический принцип, выявленный Е. А. Островской в исследованиях, связан с формированием ценностно-нравственных установок солиста, а именно воспитанием позитивного мировосприятия и объектно-центрированного мироощущения инструменталиста.

**Задачи работы концертмейстера с инструменталистами**

Концертмейстеру необходимо обладать умениями, позволяющими применять теоретические знания при исполнительском анализе партии солиста и фортепианной партии в музыкальном произведении, определять художественные и технические особенности аккомпанемента, трактовать свою партию как часть цельного музыкального образа, создавать художественную интерпретацию фортепианной партии, демонстрировать различный подход к исполнению фортепианных и оркестровых аккомпанементов.

Деятельность концертмейстера начинается уже с самых первых уроков. Он 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 приёмами игры, богатством нюансировки, развитым чувством ритма, стиля. Он должен знать специфические особенности солирующего инструмента – законы звукоизвлечения, дыхания, техники. Существует несколько этапов подготовки учащегося к выступлению. Огромный период проходит в классе. Разбор, многократные повторения фрагментов, работа над метроритмом, ансамблем, сыгрывание, работа над формой произведения. Одним из этапов является выучивание произведения, здесь необходимы: детализация, игра с преувеличением, установление логических связей.

. Как в текущей работе, так и в концертных выступлениях очень важны такие качества концертмейстера как мобильность, быстрота и активность реакции, сильная воля и самообладание, позволяющие в случае ошибок солиста или собственных неудач, не переставая играть, сохранить ансамбль и благополучно довести произведение до конца.

Важную роль в подготовке к концертным выступлениям играют репетиции в зале. Концертмейстеру необходимо найти нужный звуковой баланс, соответствующий акустике помещения, помогать учащемуся приобретать артистические навыки общения с публикой.

**Специфика концертмейстерской работы в классе домры**

*Особенности звукоизвлечения*

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

Концертмейстеры, начинающие работу в классе народных инструментов, 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, необходимо иметь представление об основных приёмах звукоизвлечения на инструментах, с которыми приходится играть. Знание особенностей штриховой и звуковой палитры поможет в аккомпанементе найти им соответсвующее звучание, найти динамическое и колористическое соотношение с тембрами данных инструментов.

Методические рекомендации Н. Н. Темновой «Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры» содержат анализ задач концертмейстера в классе домры, исходя из специфики домры как сольного инструмента и особенностей домрового репертуара.

Основные приёмы игры на домре – удар и тремоло, которые непрерывно дополняются за счёт применения приёмов: пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато. Имеет место одновременное использование различных приёмов. Звук домры, извлекаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло – льющийся и певучий. Игра на грифе создаёт приглушенное, матовое звучание, а у подставки, наоборот, даёт открытый, слегка «гнусавый» звук. Трудность представляет собой игра в верхних ладах из-за меньшего размера и сложности попадания. Струна ми, особенно в прижатом состоянии, звучит довольно глухо. 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 её нажатия. Этот приём в сочетании с предельно ровным ритмичным исполнением позволяет концертмейстеру решить не только проблему соответствия штрихов, но также и проблему синхронности в виртуозных фрагментах. Работа со струнными щипковыми инструментами подвигает концертмейстера на поиск новых пианистических приёмов, которые порой противоречат звуковым требованиям, предъявляемым в сольном исполнительстве, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домры.

Особенно тщательно нужно следить за одновременностью снятия звуков и аккордов, отсутствие которой чрезвычайно 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 обычного удара, и в игре с неопытными исполнителями концертмейстер должен быть бдительным, чтобы момент появления звука у фортепиано и домры точно совпадал.

*Динамика*

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенный характер звучания домры в нижней тесситуре, 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.

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*

Педаль 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, когда фортепиано плавностью и мягкостью должно компенсировать возможный недостаток певучести домры на тремоло у учащихся.

О педали можно сказать коротко: правая педаль очень лаконичная – в нужном месте, в нужной дозе. Педаль берётся «кончиками ушей». При использовании педали необходимо учитывать динамику, протяженность звука солиста, приём звукоизвлечения, используемый штрих, стилистику музыкального произведения. Часто концертмейстеры злоупотребляют левой педалью, не нужно напрягать слух, заботиться о балансе ансамбля. Левая педаль нивелирует всё! И в том числе краски фортепиано, необходимые для дополнения ансамбля. На конкурсах, концертах, состояние инструментов бывает 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. Желательно как можно чаще записывать совместную игру с солистом на видео- или аудиоаппаратуру и внимательно прослушивать записи. Этот способ помогает концертмейстеру не только в решении вопроса о педализации, но и в целом для улучшения качества ансамбля.

*Художественный образ*

Задача концертмейстера 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 легко играть 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». Своеобразные спецэффекты наблюдаются и в партии фортепиано, памятуя о том, что роль домры и фортепиано в дуэте имеют полноправное значение.

*Ансамбль*

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.

**Особенности репертуара для домры**

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. Как отмечает Ж. В. Мельникова в своей статье «Специфика работы концертмейстера в классе домры», «в качестве классики используются произведения скрипичного и флейтового репертуара, подходящие по диапазону».

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.

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, гусляр 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.

**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.

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.

Данная работа рассматривает общие принципы работы концертмейстера в инструментальном классе, некоторые профессиональные и личные качества, необходимые концертмейстеру для осуществления своей деятельности, дает краткую характеристику домры как сольного инструмента и домрового репертуара.

**Список литературы:**

1. Алексеев, А. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. / Киев.: Музычна Украина, 2004.
2. Варламов Д. И., Коробова О. А. Антипация в деятельности музыканта-концертмейстера // Музыковедение, № 5, 2012.
3. Гофман И. Фортепианная игра. // Ответы на вопросы о фортепианной игре./ Москва. 2001.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Санкт – Петербург, 2005.
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. Островская Е. А. Психологический основы деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства
7. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 2003.
8. Темнова Н. Н. Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры. Методические рекомендации // ОмГУ им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2012.
9. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 2006.
10. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка, № 4, 2004.

**Электронные ресурсы:**

<http://vsemusic.ru/articles/music/domra1.php>

<http://www.dissercat.com/content/psikhologicheskie-aspekty-deyatelnosti-kontsertmeistera-v-muzykalno-obrazovatelnoi-sfere-ins>