

государственное автономное учреждение
дополнительного образования Свердловской области
«Детская школа искусств №2 города Каменска-уральского»

**«Творческие и педагогические аспекты работы концертмейстера
с обучающимися по классу домры».**

Методическая разработка для преподавателей ДШИ

Исполнитель:
Концертмейстер ВКК ДШИ №2
Волосникова Татьяна Николаевна

г. Каменск – Уральский
2024 г.

Введение.....	3
1. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства.	3
2. Работа концертмейстера в ансамбле с солистами-инструменталистами.....	5
3. Особенности работы концертмейстера в классе домры.....	6
4. Заключение	8
5. Литература.....	9

ВВЕДЕНИЕ

Исполнительское искусство росло и окрепло в течение большого промежутка времени. Музыкальное исполнительство всегда связано с жизнью эпохи. Каждый новый период времени рождал новый исполнительский стиль, новое понимание искусства. И каждый раз раскрытие нового содержания требует овладения новыми исполнительскими средствами выражения. И как один из видов художественного творчества, музыкально - исполнительское искусство испытывает на себе влияние окружающей общественной среды, той социальной системы, в которой оно живет, растет и развивается.

Концертмейстер - самая распространенная профессия. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе – по всем специальностям (кроме собственно пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера не обходятся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы. Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это глубоко ошибочная позиция.

Солист и пианист (концертмейстер) в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской школе искусств занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

1. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства.

Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и концертах». Понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в

исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т. д.

Со временем эта универсальность была утрачена. Это было связано с дифференциацией всех музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных в каждой из них. Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший пианист не достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

Концертмейстер, обладающий общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, способен воплотить замысел автора в концертном исполнении. Он проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с текстом тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром, даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Специфика игры концертмейстера состоит в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности.

Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребёнка перед сценическим выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ребёнку и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на выступлении, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), 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.

2. Работа концертмейстера в ансамбле с солистами-инструменталистами.

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста».

При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. «Для этого, - советует Н. Крючков, - надо отдельно проиграть партию аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все внегармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования».

В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента. В самостоятельной работе пианист выявляет принципы построения пассажей, определить их опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо ознакомиться с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

3. Особенности работы концертмейстера в классе домры.

Основная задача концертмейстера в классе заключается в том, чтобы совместно с преподавателем помочь ученику овладеть произведением, подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа учащегося над пьесой состоит из следующих стадий: разбор, фрагментарное исполнение, исполнение подряд от начала до конца (репетиционное), которое предшествует концертному. Концертмейстер может включиться в эту работу еще на стадии разбора для решения самых различных задач.

Концертмейстер должен помнить в подобных случаях, что есть предел приспособляемости, который переступать нельзя. Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного струнного инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играют ведущую роль, несмотря на то что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры.

Концертмейстеру, работающему в классах домры, следует разбираться в приёмах звукоизвлечения и игры на инструменте. Эти знания помогают выстроить правильный и гармоничный звуковой баланс между своей партией и

партией солиста. Проблема в выстраивании точного тембрового, звукового баланса стоит в данном случае очень остро. Два инструмента (домра и фортепиано) должны, по возможности, сливаться по звучанию. Именно тогда можно сказать, что ансамбль состоялся, и от выступления остаются самые приятные впечатления. Достичь этого слияния порой очень непросто, так как природа двух инструментов очень различна, но нет ничего невозможного для опытного музыканта. Рояль, как все мы знаем, по словам А. Рубинштейна - «это сто инструментов». Он в умелых руках умеет подражать звуку любого инструмента. При игре со струнными щипковыми инструментами на первый план нужно поставить ударную природу рояля и практически беспедальное его звучание. Рассмотрим подробнее почему именно на этих деталях приходится заострить своё внимание. Основные приёмы игры на домре - удары и тремоло (быстрое чередование ударов при игре легато). Звук на домре извлекают преимущественно за счёт медиатора. Хорошее тремоло отличается абсолютной ровностью при движении медиатора вверх-вниз. Это сложный приём. Работу над ним начинают с детства. Основные приёмы непрерывно дополняются за счёт приёмов, заимствованных из практики игры на других инструментах: пиццикато, пиццикато-вibrато, тремоло-вibrато, удар за подставкой, натуральные и искусственные флажолеты. Игра на грифе создаёт матовое звучание, а у подставки-гнуcавый звук. Верхние лады звучат ярко и звонко, но игра на них представляет сложность из-за их меньшего размера. Домра обладает широкими виртуозными возможностями и, наряду с этим, может быть необычайно певучим и тонким музыкальным инструментом.

Концертмейстеру не обязательно знать углублённо все приёмы игры на домре, но важно, услышав изменения в звуке солиста (а это, как правило, связано со сменой приёмов игры на инструменте, со сменой штриха и способа артикуляции), мгновенно подстроиться под эти изменения (изменить для этого своё туше, динамику, артикуляцию и штрих, даже если в нотах указано иное). В данном случае мы всегда играем под конкретного солиста. Играя с ребёнком, нужно помнить, что он только осваивает все приёмы игры на инструменте, и их звучание будет иным, чем у взрослого солиста. В данном случае концертмейстер должен подстроиться под игру каждого конкретного ученика, под его силу звука (у каждого своя шкала форте и пиано. Это связано с физическими особенностями ученика, способностями, приспособляемостью к инструменту, с качеством самого инструмента, и, наконец, с его слуховыми представлениями об извлекаемом звуке, которые тоже находятся в стадии формирования). Учитывая все эти факторы, исполнять аккомпанемент приходится очень осторожно, мягко и тихо. Умение играть р и рр очень ценится педагогами в классах домры.

В старших классах, с учениками, которые уже хорошо справляются с приёмом тремоло, концертмейстер уже может себе позволить, в отдельных случаях, сыграть чуть громче и связнее мелодию во время тремоло, смелее использовать возможности правой педали, помочь сделать мелодию более

протяжной, выстроить кульминацию, но при этом остаётся неустанный слуховой контроль за звуковым балансом и партией солиста. Проблема звукового баланса и штрихового взаимодействия при игре с домрой стоит очень остро, и, чем серьезнее репертуар и богаче фортепианная фактура, тем сложнее добиться тембрового слияния двух инструментов.

4. Заключение

Работа концертмейстера в школе искусств включает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе с обучающимися любых специальностей. Педагогическая сторона деятельности особенно отчетливо выявляется в работе с учащимися-исполнителями на струнных смычковых инструментах. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер – он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог.

Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Специфика работы концертмейстера в детской музыкальной школе требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. «Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога».

5. Литература

1. Борисова Н.М. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. - М., 1982.
2. Виноградов К.М. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
3. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
4. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998.
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.
6. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001.