

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» п. Солонцы**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА НА ТЕМУ
«РАБОТА С КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ В КЛАССЕ ДОМРЫ»**

**Работу выполнил: Гаврилова Светлана Юрьевна
концертмейстер**

**п. Солонцы
2016 год**

*«Хороший партнер дает возможность каждому
сознательному актеру играть с подъемом,
воспламеняет темперамент, уплотняет диалог,
помогает выдержать равную с партнером
силу голоса. Когда слабый партнер
– не может быть сыгранности»*

Народный артист СССР Пауль Пинна.

Русские народные щипковые инструменты не обладают такими возможностями и не имеют такого обширного репертуара, как например, гитара или скрипка, чтобы звучать целый вечер без сопровождения. Исполнителю- домристу необходим другой музыкант, чаще всего пианист.

Фортепиано - инструмент с большими возможностями, позволяющими не только расширить фактуру сольного инструмента, но и выгодно показать его тембральные краски, подчеркнуть ритмическую ткань произведения, обогатить полифонически и гармонически, усилить динамику и при всем этом быть слитным с солистом, не заметным для слушателя. Кроме того есть родственное в зарождении звука у рояля и щипковых инструментов: удар молоточком по струне и удар пальцем или медиатором

Достоинства фортепиано как аккомпанирующего инструмента были оценены еще на заре становления искусства игры на домре и балалайке. И если в первых сочинениях аккомпанемент внес четкий ритм, обогащенную гармонию некоторую полифонизацию, то в современных сочинениях фортепиано углубляет драматургию, ему нередко придаются полномочия сольного инструмента. Отсюда возникают основные задачи аккомпаниатора:

1. Он становится равноправным партнером, который должен владеть разнообразными художественными и техническими средствами.

2. От мастерства аккомпаниатора и полной отдачи его душевных сил зависит творческое состояние солиста, а в своей работе концертмейстеру приходится общаться с различными артистическими индивидуальностями, поэтому он должен иметь важнейшие качества ансамблевого музыканта- чуткость и гибкость.

3. В процессе совместной работы над произведением, в классе концертмейстер является педагогом-воспитателем, готовым в любую минуту оказать ученику-исполнителю необходимую помощь.

Необходимо отметить, что выше изложенное возможно в том случае, когда в классе работает один и тот же пианист, знающий репертуар и имеющий четкое представление о специфике звукоизвлечения на домре.

Как правило, в учебной практике педагог-домрист видит в своем классе у рояля пианиста со скромными знаниями в области игры на народных инструментах. (Чаще можно увидеть концертмейстера в хоровых классах.) Кроме того педагог в силу своей неопытности или из-за ложной скромности боится вмешиваться в игру концертмейстера и подсказать именно тот исполнительский вариант аккомпанемента, который по его мнению, необходим для более полного раскрытия содержания произведения и возможности солиста.

Педагог по специальности должен заранее просмотреть и продумать пути облегчения аккомпанемента. Иногда произведения бывают настолько насыщенными по вертикали, что отдельные места становятся неисполнимыми в темпе, который задал автор.

Облегчения могут быть нескольких видов:

Первый: когда для удобства исполнения авторский текст распределяется между двумя руками, но сам текст не изменяется. Второй: изменяется текст, так же располагая его между двумя руками. Упрощения необходимы в нотном тексте с усложненной фактурой (в особо трудных октавах, секстовых, терцовых или многозвучных последовательностях).

Правомочен ли делать педагог такие или подобные упрощения? Если проанализировать авторские тексты партитур и клавиров, то не трудно заметить, как композитор для удобства исполнения на фортепиано изменяет вертикаль в сторону упрощения: убирает лишние голоса, облегчает ритмическую структуру и пассажи. Но педагог не должен подходить к упрощению формально. Пользоваться всеми видами облегчения следует умело, не в ущерб авторскому замыслу и полноте звучания.

Молодых педагогов всегда волнует вопрос: когда проводить первый урок с концертмейстером? Тогда когда ученик выучит текст и в совершенстве овладеет всеми техническими и динамическими трудностями или исполнителю следует лишь в общих чертах усвоить свою партию, познакомиться с основными динамическими оттенками, детально изучить фортепианный текст (в обоих случаях), а концертмейстером доводить до конечного этапа публичного выступления?

Вопрос этот решается за счет мастерства концертмейстера, так как при опытном пианисте ученик с удовлетворительно выученном текстом получит от урока несомненную пользу. Педагог с одной стороны все свое внимание обратит на солиста, доверяясь в аккомпанементе опыту концертмейстера, с другой стороны концертмейстер окажет существенную помощь при разборе многих деталей совместной игры.

И все же практика убедительно показывает, что ансамблевые задачи решаются быстрее и полнее тогда, когда солист уверенно справляется со своей партией и благодаря этому легче вживается в ткань аккомпанемента.

Уже в начале игры с концертмейстером возникают некоторые трудности совместной игры. Первая из них, которая остается постоянно во внимании педагога и концертмейстера заключается в одновременном вступлении в музыку.

Чтобы подготовить единое начало, домрист дает ауфтакт небольшим кивком головы или движением корпуса, но учитывая при этом характер и темп произведения. Лучше всего если концертмейстер сумеет уловить начало игры по жесту руки, не оборачиваясь всем корпусом к солисту, чувствуя ауфтакт боковым зрением. Прежде чем ударить по струнам домрист делает замах кистью.

Как правило, большинство произведений для щипковых инструментов оканчивается партнерами вместе. Быстрый темп в какой-то степени облегчает единое окончание. В пьесах кантиленного плана солист должен показать пианисту снятие звука: яркая динамика требует более энергичного жеста, пиано еле заметного движения.

Однако трудность совместной игры относится больше всего к концертмейстеру. Здесь имеется в виду строгий ритм аккомпанемента. Четкая ритмическая фактура в

партии фортепиано хорошо помогает солисту точно выдержать длительности нот, яснее представить слушателям технически сложные пассажи, выдержать единый темп.

Часто приходится сталкиваться в учебной и концертной практике с отсутствием у пианиста четкой взаимосвязи баса и аккорда из-за того, что он увлекся правой рукой, исполняющей какие-нибудь подголоски. Кстати, что касается привычного для домриста «бас-аккорд», то здесь пианисты нередко совершают исполнительские ошибки: передерживают бас, нажимая при этом на правую педаль, играют тише или не берут к примеру третью долю (вальс), тем самым нарушая метро-ритм. Следует отметить, что от того, как концертмейстер произносит ритм аккомпанемента, в некоторой степени будет зависеть характер произведения.

На уроках с концертмейстером педагог часто видит разное отношение партнеров к динамике. Совместное динамическое дыхание может быть не одинаковым по силе звучания, но всегда должно совпадать по времени. Существует мнение, что аккомпанемент должен звучать тише солирующей партии. В угоду этому некоторые педагоги стремятся убрать звук рояля с помощью левой педали. Если следовать такому принципу, то насколько будет беден язык интерпретации многих сочинений, особенно полифонических. Левая же педаль, которая должна применяться только как интересная тембральная краска (и то редко) заставит потускнеть богатый колорит звуковой палитры рояля. Не прятать партию рояля, а просить играть ярче и создавать тем самым вместе с солистом рельефную и многослойную музыкальную ткань - одна из самых главных целей работы педагога с концертмейстером.

Интересной и не менее важной представляется репетиция в зале. Здесь же окончательно выверяется звуковой ансамбль партнеров. Новый рояль, акустика зала представляют иные требования и заставляют порой вносить значительные коррективы в исполнении (об этой работе очень ярко и эмоционально рассказывают наши Томские пианисты О. Анохина, Т. Гиренко).

Уменьшить или увеличить силу звучания рояля (вплоть до поднятия крышки), играть более вязко или сухо, применять педали или вообще отказаться от них, сесть солисту ближе или дальше к концертмейстеру и тому подобное – главная задача такой репетиции.

Кроме того практика показывает, что новая обстановка повышает нервный тонус пианиста и солиста. Порой не замечаются звуковые и текстовые промахи, не всегда отчетливо слышен диалог партнеров. Вот здесь-то и нужен контроль со стороны. Очень важны и необходимы пожелания коллег-преподавателей, к которым с большим уважением я отношусь и нахожу много ценного для себя.

Концертное выступление предъявляет концертмейстеру несколько необходимых требований. Первое из них – какое бы ни было волнение, не показывать его в своей игре (это очень важно). Когда пианист дает вступление любой повышенной нервный тонус может перейти к солисту, особенно впечатлительному. Второе – как бы не ошибался домрист (а с этим особенно в учебной практике, приходится сталкиваться) концертмейстер должен уметь «ловить» его, не показывая на своем лице недоумения или недовольства. Третье – чутко реагировать на малейшее изменение в интерпретации солиста или качества звучания инструмента.

Опытный педагог непременно перед концертом подбодрит своего ученика, успокоит его и настроит на нужный лад. При этом не забудет сказать несколько слов и концертмейстеру. У каждого педагога на этот момент найдутся свои слова и маленькие хитрости.

После концерта необходимо сделать анализ выступления, не отделяя аккомпанемент от соло так как это позволит впоследствии избавиться от ошибок совместной игры, тем более педагог слышит ансамбль уже в другой атмосфере, в зале наполненной публикой, узнает мнение коллег и т.д.

Несколько слов о наиболее типичных ошибках концертмейстеров:

1. Злоупотребление педалями – когда пианист «плавает» в тексте, он пытается скрыть либо свою техническую беспомощность, либо незнание текста. Правая педаль может дать представление «целой» игры, но неизбежно нарушит гармоническую вертикаль и горизонталь, внесет неясность в артикуляцию нарушит метро-ритм.

Можно посоветовать на первых уроках вообще отказаться от правой педали, а все выдержанные звуки стремиться исполнить только руками. Это усложнит задачу пианиста, но даст возможность услышать ясную гармонию и ритм. Левая же педаль не должна быть использованной для ослабления звучности рояля, она необходима как краска, как прием для подчеркивания таких способов звукоизвлечения, как например «тремоло с вибрато» у балалаечников.

2. Нарушение длительности звуков. Неаккуратное исполнение длительности приводит к наслоению одной гармонии на другую (партию аккомпанемента на партию солиста) или на оборот.

3. Концертмейстер в своей игре должен полагаться только на себя, в том числе и в переворотах нотных страниц. Досадные пропуски в нотном тексте, получаются, прежде всего из-за небрежного отношении к выбору нужного момента для освобождения одной руки, а не двух при перелистывании очередного листа. Педагогу следует подсказать некоторые перевороты: если есть пауза или выдержанный аккорд в ближайшем перевороте тексте, то именно в этом месте и необходимо перелестнуть страницу. Иногда партию одной руки можно без ущерба перенести в другую. В исключительных случаях приходится упрощать текст, но оставляя главное – ритмическую фигурацию.

Все вышеизложенные рекомендации и пожелания даны для начинающих педагогов-концертмейстеров. Многие навыки и наработки появляются в процессе работы и это естественно, а в классе домры должен работать постоянный концертмейстер. Бывая на курсах повышения квалификации в г. Томске на открытых уроках и лекциях преподавателей-домристов постоянно возникает вопрос и желание иметь постоянного концертмейстера в классе домры (один час в неделю), а не только тогда, когда идет подготовка к академическим концертам. Это вечная проблема и решается она очень медленно.

Работая много лет и концертмейстером и педагогом-домристом в своем классе домры, я пришла к выводу, что давать аккомпанемент юному домристу необходимо с самого начала, как только ребенок освоит игру на открытых струнах. Это так интересно и педагогу и ученику!!! Просто для этого нужно подбирать соответствующий материал: Т. Захарьина «Осенний дождичек», Е. Тиличевой «На рассвете», «Снегири», «Буду

летчиком», «На лыжах», «Я иду с цветами», М. Красев «Елочка», «Детская песенка» муз. Гравитиса, «Колыбельная» Попатенко, пьески на трех струнах и многие другие, которые знакомы всем педагогам-домристам мира.

Хочется отметить, что эта тема не имеет границ, так же как сама музыка.

Учить детей и самому учиться.

В основу данной работы вошел опыт автора – и.о. доцента кафедры народных инструментов института искусств В.А. Аверина. «Работа с концертмейстером в классе щипковых инструментов» г. Красноярск.