МБУ ДО «ДШИ г. Зеленодольска РТ «

Айшинский филиал

Методическая работа на тему:

“Особенности работы концертмейстера в классе домры”

 Преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер

 Бурганова Лилия Викторовна

Концертмейстерское искусство считается намного сложнее и имеет свою специфику, в отличие от сольного исполнительства, оно является особо значимым видом музыкального исполнительства. Пианисту-концертмейстеру необходимо очень хорошо владеть исполнительскими навыками.

В деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, исполнительские, организационные и творческие функции; их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие 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.

Концертмейстер совмещает в своей работе функции разных профессий: пианиста, ансамблиста, аранжировщика (композиторское начало), педагога, психолога, дирижера и вокалиста. Он должен: уметь читать с листа фортепианную партию и партию солиста одновременно; обладать образным музыкальным мышлением; владеть навыками игры в ансамбле; обладать исполнительским артистизмом и музыкальностью; знать историю музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй исполняемых произведений; обладать педагогическими и психологическими приёмами воздействия для достижения определённого результата; знать основы игры на домре: владение штрихами, динамикой, звукоизвлечение, приёмы; уметь организовать учебный процесс без участия преподавателя; обладать сценической выдержкой, а также набором других положительных личностных качеств.

Пианист-концертмейстер является не только музыкантом-исполнителем соответствующего учебного и концертного репертуара, но и главным помощником и единомышленником преподавателя класса, реализующего совместно с ним концепцию подготовки специалиста с учётом выстроенной стратегии его обучения. Мобильность, быстрота реакции очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера.

Концертмейстер должен быть помощником педагога. В ходе учебного процесса могут возникать ситуации, когда педагог по специальности поручает концертмейстеру проводить занятия с учащимися. Пианист должен знать и учитывать основные музыкально-педагогические принципы преподавания: требование творческой дисциплины; воспитание музыканта в процессе изучения произведения; систематичность в работе; развитие музыкальных способностей: слуха, чувства ритма, мышления и художественного воображения у учащегося.

Концертмейстеру необходимо хорошо знать специфику инструмента, с которым он работает. Фортепианная партия концертмейстера, некоторые ритмические моменты, выразительность штрихов, педаль, – всё должно быть приведено в соответствие с реальным исполнением солиста. Качественная работа концертмейстера невозможна без профессиональных пианистических навыков и умений: беглое чтение нот с листа, транспонирование, выделение индивидуальной красоты солирующего инструмента, подбор аккомпанемента по слуху, подбор аппликатуры удобной для исполнения, координация своей художественной индивидуальности, исполнительского стиля и многое другое.

Концертмейстеру необходимо владеть основами теории и практики концертмейстерства, иметь достаточно развитые музыкальные способности (музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память), знать произведения разных стилей и композиторов, формировать навыки и умения аккомпанирования, а также эмоциональность и волевые качества. Педагогическая сторона концертмейстерской работы требует многочисленных знаний в самых разных областях музыки, которые даже не имеют прямого отношения к фортепианному искусству. Концертмейстеру необходимо уметь общаться как словами, так и музыкой. Однако искусством общения, имеющим прямое отношение к концертмейстерскому искусству, владеет далеко не каждый. Неслучайно качества, характеризующие мастерство концертмейстера называют «особым чутьём», «концертмейстерской интуицией», «концертмейстерской жилкой», относятся не столько к исполнительским или педагогическим, сколько к психологическим свойствам. Психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его педагогические и исполнительские способности.

В «Музыкальной энциклопедии» понятие «концертмейстер» определено: «пианист, разучивающий партии с певцами, инструменталистами и аккомпанирующий им в концертах». Умение быстро ориентироваться в тексте, по мысли Е. Шендеровича, является одним из самых главных навыков работы концертмейстера.

Установить творческий контакт с солистом – задача принципиальная, что требует от концертмейстера наличия коммуникативных способностей. По этой причине в работе пианиста с солистом нужно абсолютное доверие. Солист должен быть уверен, что пианист знает его возможности, преимущества и недостатки, поможет и поддержит в случае возникновения каких-либо проблем во время исполнения. Солист ждёт от своего концертмейстера не только музыкального мастерства, но и человеческой отзывчивости. Ведь успех солиста во многом зависит от профессионализма концертмейстера, который не только в совершенстве должен владеть техникой игры на фортепиано, но вместе с исполнителем способен создать музыкальные образы, их интерпретировать, создать совместную трактовку композиторского замысла, отобрать вариант наиболее удачного звукового воплощения, донести до аудитории художественное содержание произведения, увлечь своим искусством.

В работе концертмейстера с инструменталистом важным является то, что в этом формате деятельности полностью отсутствует поэтический текст. Именно поэтому совместное исполнение с инструменталистом предусматривает поиск соответствующих художественно-содержательных моделей: вербального взаимопонимания (в процессе общения и нахождения общих интерпретационных решений) и музыкального (в ходе репетиций и исполнения).

Следует акцентировать внимание на серьёзном пересмотре привычных представлений о силе звучания каждого инструмента, делающей возможным поиск соответствующих тембровых красок, связанных у исполнителей на струнных народных – с воздействием пальца или медиатора на струну.

В совместной игре с инструменталистом важным является комплекс исполнительских средств, где тембр предстаёт лишь одной из составляющих. Речь идёт о смысловом интонировании, основными средствами воспроизведения которого являются динамические, агогические и штриховые приёмы игры.

Если по своему звучанию инструмент яркий и его партия зафиксирована в высокой тесситуре, концертмейстер должен использовать более широкие динамические возможности фортепиано. А при условии исполнения солистом эпизода в неудобном регистре и небольших динамических возможностей самого инструмента звучание фортепианной партии требует корректного звукового баланса.

Лиги, указанные в нотах, имеют двойное значение: содержательное (фразировочное) и штриховое. Во многих случаях эти лиги совпадают и образуют идеальные условия для выразительной фразировки. Если содержательные лиги объединяют слишком большие фразы – именно здесь исполнители вынуждены прерывать их и заменять штриховыми. Причины этого общеизвестны: домрист (во время исполнения музыкальной фразы с помощью раздельного тремоло) вынужденно прерывает звучание (из-за того, что делает едва заметную паузу для взятия следующего звука). С целью сохранения общей фразировки концертмейстер незаметно подхватывает фразу или исполняет её отчётливее. Во время повторения одинаковых фраз с целью контраста можно изменить не только динамический оттенок, а в определённой степени и штрихи.

В кантиленных частях, где мелодию ведёт инструменталист, концертмейстер чаще подменяет правую педаль, учитывая, что в этих случаях её функцию персонализирует солист. В подвижных частях произведений венских классиков не предполагается использование правой педали, только для технического соединения скачков внутри фраз. Вместе с тем концертмейстер не должен избегать густой, насыщенной педали в произведениях романтиков, равно как и педальных наслоений в исполнении музыки импрессионистов – но в пределах конкретной художественной интерпретации.

Знание стиля произведения с соответствующим применением педали поможет подчеркнуть артикуляцию, ритм, богатство и разнообразие тембра любого инструмента. Принцип взаимообусловленности художественных и исполнительско-технических параметров сумеет сориентировать обоих исполнителей на грамотное овладение всем комплексом навыков и определить ведущую стратегию этого процесса.

Работа концертмейстера инструментальных классов предусматривает осведомлённость о характеристике каждого инструмента, специфике исполнения, особенностях звукоизвлечения, понимание индивидуальной исполнительской манеры музыканта (комплекс игровых приёмов, штрихов, динамики), что поможет ему точнее определять свои действия и обеспечит формирование регулятивных процессов сбалансированной исполнительной системы.

В учебной и исполнительской практике концертмейстер сотрудничает с домрой. Значительная роль в построении объёмного, многопланового звучания принадлежит пианисту-концертмейстеру, который создаёт его с помощью динамически ясной звуковой среды, сопровождающей выразительное проведение основного голоса в партии солиста, или же инициативы в показе темы в партии фортепиано.

В процессе игры на струнных народных инструментах важно соблюдать принцип сочетания звуков, который в зависимости от характера музыки может быть как чётко выраженным, так и едва заметным. Именно поэтому в работе концертмейстера с народным инструментом существенной задачей является достижение синхронности – результат единого понимания и чувствования партнёрами темпоритма, ритмической пульсации, атаки и снятия каждого звука, предельной точности в совпадении всех длительностей.

У инструментов струнной народной группы различают две разновидности звучания: стихающее (после атаки щипком или ударом) и то, которое тянется (за счёт тремолирования). Самым сложным для концертмейстера в совместном исполнении с народным инструментом является снятие звука, поскольку предполагает учёт ещё и предыдущих фаз колебания струны. Поэтому во время исполнения на домре щипком или ударом (без продолжения ведения этого звука тремоло или vibrato) звук прерывается остановкой медиатора. У концертмейстера наиболее точным по звуковому совпадению с домристом станет синхронное, нерезкое снятие пальца с клавиши.

Существенное значение в работе со струнным народным инструментом приобретает согласование динамического баланса, учитывающего специфику звучания каждого из регистров. В игре концертмейстера обычно не применяется яркий, громкий звук и вес всей руки, поскольку звучание струнных народных инструментов является весьма деликатным. Одновременно важно и точное установление темпа, в определении которого следует исходить, прежде всего, из образного содержания произведения, а также специфики звукоизвлечения и технических возможностей инструмента, с которым играет концертмейстер. В достижении единства ритмического движения ведущая роль принадлежит фортепиано.

Работая в классе домры, концертмейстер, прежде всего, встречается с понятием открытых и закрытых струн. Открытые струны указываются значком «o» над нотой. Они звучат ярче, чем закрытые, что, соответственно, влияет на выбор динамики звучания фортепианной партии, в которой не нужно использовать яркий звук. В то же время фактура фортепианной партии способна оттенить звучание этого инструмента – например, дублирование в партии фортепиано тремолированной мелодии, которую исполняет домрист, усиливает её ритмичное строение; оживлённым фигурациям в высоком регистре домры фортепианный унисон добавит дополнительной звонкости. Однако арпеджиато трёх-, четырёхструнного аккорда с аналогичным приёмом на фортепиано или параллельные подвижные фигурации в партиях обоих инструментов (а особенно – в одном регистре) должны исполняться концертмейстером динамически тише, поскольку могут перевесить звучание домры.

Многие штрихи и приёмы игры на домре совпадают со скрипичными. Важное значение в исполнении кантилены на домре имеет приём vibrato – небольшие колебания пальца, прижатого к струне, вызывающие её натяжение или ослабление.

Приём игры на домре без медиатора (пальцем) получил название «pizzicato» – штрих, который даёт хороший, матовый звук, быстро угасает. Характер pizzicato в каждом из регистров домры имеет свои особенности – чем ниже регистр, тем мягче, полнее, выразительнее будет звук, который издаётся с помощью этого штриха; чем выше – суше, короче. Pizzicato пальцами правой руки – яркий колористический приём игры на домре. При этом домровое pizzicato, взятое пальцами правой руки и с участием пальцевых мышц, отличается от звучания на скрипке, которое имеет прерывистый характер. Если домрист исполняет его пальцами правой руки и при участии пальцевых мышц, то звук будет мягким, даже немного приглушённым, а если подключит мышцы кисти и предплечья – ярче и сильнее. Соответственно, в первом случае пианист-концертмейстер поддерживает домриста лёгким staccato, используя левую педаль; во втором – staccato будет более активным, плотным, левая педаль уже не применяется.

Pizzicato пальцами левой руки придаёт исполнению звонкий, виртуозный характер, ощущение свободы – в современной музыкальной практике этот штрих стал наиболее типичным для домристов. Для достижения синхронности исполнения концертмейстер пользуется штрихом staccato, играя упругими пальцами. Во время исполнения pizzicato пальцами левой руки на грифе звук становится сухим, коротким и слабым – соответственно, концертмейстер подключает левую педаль, координируя исполнение домриста лёгким, будто парящим staccato.

Флажолеты у домриста исполняются за счёт медиатора: струна возбуждается медиатором, и возникает много быстрых колебаний коротких волн, определяя более резкий тембр инструмента. Мягкое нажатие на струну (во время игры домристом звука) пальцем порождает медленные колебания длинных волн, и в этом случае в тембре заметную роль играют низкие обертоны, придавая звуку большей мягкости. Эти особенности должны учитываться концертмейстером в создании соответствующего тембра и динамики своей партии.

Кантиленный звук на домре образуется за счёт tremolo (равномерного чередования ударов медиатором по струне), которое имеет две разновидности – связное и раздельное. При условии, когда несколько нот или музыкальная фраза связаны лигой, домрист исполняет их связным тремоло – с помощью непрерывных и равномерных ударов медиатором по струне. В таких эпизодах у концертмейстера не возникает проблем: в совместном исполнении он пользуется штрихом legato, при котором звуки как бы переливаются один в другой. Допускается применение правой педали, но избегая наслоения гармоний.

Раздельное тремоло выглядит таким образом: перед каждой нотой исполнитель делает едва заметную паузу, пропуская один удар медиатором. С его помощью исполняются ноты, которые не связаны лигой и не обозначены точками (этот приём не имеет специального знака), или же те, над которыми проставлены знаки акцента (sf, <). В таких эпизодах именно концертмейстер способствует фразировке без разрывов. Тем более что раздельное и связное тремоло применятся только в умеренных темпах, а в быстрых – превращается в чередование простых ударов.

Домровое staccato применяется только в умеренных темпах и исполняется ударом медиатора по струне, после чего звук «гасится» касанием пальца по струне. В синхронных эпизодах концертмейстер поддерживает штрих активным пальцевым staccato, без использования педалей, учитывая длину штриха домриста.

Звукоизвлечение на домре производится ударным или щипковым способами, поэтому звук имеет лёгкий, прозрачный характер. При игре штрихом pizzicato уровень громкости звучания домры резко падает, поэтому партия фортепиано должна исполняться puanissimo, без педалей.

Пианисту-концертмейстеру необходимо прибегнуть к методу редукции и исключить из фактуры наиболее неудобные для исполнения дублирующие голоса, скомпоновать в более узкие созвучия широкие интервальные и аккордовые последовательности.

Таким образом, ранее сказанное позволяет дать профессиональное определение концертмейстера инструментальных классов. Концертмейстер инструментальных классов – это пианист, который знаком с характеристикой каждого инструмента; исполнительской, индивидуальной манерой музыканта, с которым совместно исполняет произведение. Концертмейстер ориентируется в особенностях нотации, комплексе игровых приёмов, свойствах звукоизвлечения, умеет распределять фактуру фортепиано, отыскивая гармоничный синтез приёмов (темповое, динамическое, штриховое, ритмическое и агогическое соответствие звучания своей партии), корректируя их согласно возможностям инструмента, с которым играет, что поможет партнёру по музицированию точнее определять свои действия в совместном исполнительском процессе.

Список литературы:

1. Бикташев В. Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. –Санкт-Петербург: Союз художников, 2014. – 156 с.
2. Казакова М.В. Чтение с листа как один из главных навыков в работе концертмейстера. – Пермь.: 2004.
3. Калицкий В. В. История, теория и методология концертмейстерского искусства. Учебно-методическое пособие. – Москва., 2016. – 178 с.
4. Самарцева Т. Методические рекомендации по концертмейстерской работе в дополнительном образовании. Оренбург, 2009. – 35 с.
5. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 206 с.
6. Энциклопедический музыкальный словарь «Концертмейстер» / Ред. Г. В. Келдыш. М.: Государственное научное издательство БСЭ. 1959. – 116 с.