**Қазақстан Республикасының Білім және ғылым министрлігі**

**Министерство образования и науки Республики Казахстан**

**«Специфика работы концертмейстера в классе**

**казахских народных инструментов»**

|  |  |
| --- | --- |
|  | **Дайындаған:**  фортепиано класының оқытушысы, сүйемелдеуші  Грицаева Наталья Юрьевна  **Подготовила:**  преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер  Грицаева Наталья Юрьевна |

Көкшетау 2021

**Специфика работы концертмейстера в классе казахских народных инструментов(домбра).**

Концертмейстер – самая распространенная работа среди пианистов. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпывающаяся чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера. Правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе, а о создании вокального или инструментального ансамбля.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе 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.

В творческом процессе педагога и ученика незаменимым звеном является концертмейстер. Он не только помогает ученику преодолевать психологические трудности на сцене, подготавливая его перед выступлением, снимая лишнее напряжение, но и помогает педагогу помочь осуществить его задумки над художественными, техническими и звуковыми проблемами. Творческий союз педагога и концертмейстера – это неотъемлемая часть для достижения поставленных целей.

Теперь подробнее коснусь работы концертмейстера в классе казахского народного инструмента домбра. Домбра является щипковым инструментом и не обладает такими возможностями, как, например, скрипка. Фортепиано – инструмент с большими возможностями, позволяющие не только расширить фактуру сольного инструмента, обогатить полифонически и гармонически, усилить динамику и при всем при этом быть слитным с солистом, незаметным для слушателя. Кроме того, есть родственное в зарождении звука у рояля и щипковых инструментов: удар молоточком по струне и удар пальцем.

Работа со струнными щипковыми инструментами подвигает концертмейстера на поиск новых пианистических приемов, которые порой противоречат звуковым требованиям, предъявляемым в сольном исполнительстве, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домбры.

Концертмейстеру необходимо учитывать специфику инструмента и помочь учащемуся найти контрастность, чтобы не прозвучало произведение скучно и однообразно, особенно при повторениях. Работа в классе домбры включает в себя наличие у концертмейстера представлений об особенностях строения и звукоизвлечения на этом инструменте, знание стилистики оригинального домбрового репертуара, умения находить адекватные звуковые решения и пианистические приемы, эквивалентные штрихам на домбре, но не всегда традиционные для пианиста.

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

В классе домбры концертмейстер всегда должен следить за балансом звучания. Надо играть ярко и выразительно, но соизмерять свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

При народном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как фортепиано по своим динамическим возможностям намного превосходит тихое и приглушенное звучание домбры. Также концертмейстер должен хорошо владеть роялем, так как подвижность домбры в некоторых случаях превышает подвижность пальцев концертмейстера.

Многие концертмейстеры, начинающие работу в классе народных инструментов, испытывают пианистическое неудобство оттого, что привычная игра « на опоре» здесь не подходит. Одной из наиболее часто встречающихся причин неудобства является высокий подъем пальцев. Здесь можно воспользоваться советом- больше пользоваться различным туше, умеренной звучностью, работать над тихим звуком, piano, pianissimo, играть точно и отчетливо, но не давить на клавиши после удара, не делать большого размаха каждым пальцем, вырабатывать ощущение легкости, свободы, подвижности. При игре мелких длительностей очень важна хорошая артикуляция, особенно при их параллельном звучании с солистом.

Немного остановимся на специфике инструмента. Основные приемы на домбре – удар, тремоло(быстрое чередование ударов) и пиццикато правой рукой. Звук домбры, извлекаемый ударом, яркий и отчетливый, на тремоло – приглушенный и певучий. В лирических произведениях и эпизодах кантиленного характера концертмейстеру необходимо следить за гибкостью и пластичностью фразировки, насыщенной дыханием, точностью динамических нюансов, обладать благородством вкуса, умением создать тонкий колорит. Домбра акустически имеет небольшой динамический диапазон, поэтому разнообразие динамического звучания следует искать в направлении рр. Уметь играть мягкой звучностью довольно насыщенную аккордовую фактуру так мягко, чтобы момент удара аккорда становился неощутимым для слуха, чтобы звуки гармонии возникали как бы сами собой. Это процесс постоянного предельного напряжения и контроля слуха.

Особой спецификой обладает исполнение инструментального сопровождения в произведениях подвижного характера, часто перекликающихся с кюями токпе. Здесь характерна частая смена размеров, очень подвижный темп, импровизационный характер мелодии, что требует от концертмейстера хорошей технической базы, абсолютного чувства ритма, отличной артикуляции, предельного слухового контроля и активности внимания. Любые ритмические отклонения должны быть предугаданы пианистом. В таких произведениях особенно тяжело следить за партией солиста, так четко выраженной мелодии здесь нет, она довольно витиеватая и переходит с одной струны на другую. Заостряем внимание на приеме глиссандо в партии домбры. Концертмейстеру необходимо слушать солиста и закончить вместе фразу, здесь все зависит от мастерства педагога-концертмейстера, потому что ребенок может исполнять это прием в разных темпах. Особенно тщательно нужно следить за одновременностью снятия звуков и аккордов, отсутствие которой чрезвычайно портят художественное впечатление от ансамбля.

Педаль при игре с домброй должна быть прозрачной. Правая педаль очень лаконичная – в нужном месте, в нужной дозе. Среди концертмейстеров, много лет играющих с народными инструментами, существует такое понятие: педаль берется « кончиками ушей». При использовании педали необходимо учитывать динамику, протяженность звука солиста, возможности инструмента, прием звукоизвлечения, используемый штрих, стилистику музыкального произведения и многое другое. Традиционную педаль можно использовать в фортепианных соло, а также в кантиленных произведениях или фрагментах, когда фортепиано плавностью и мягкостью должно компенсировать возможный недостаток певучести домбры на тремоло у учащихся. Не стоит злоупотреблять левой педалью. Она нивелирует все, в том числе краски фортепиано, так необходимые для дополнения ансамбля. Но состояние инструментов, на которых приходится работать или выступать на концертах – непредсказуемое. Поэтому левая педаль должна быть все время на « подстраховке» и по необходимости ею нужно пользоваться, применяя, возможно, неполную педаль. В то же время необходимо контролировать звучание рояля.

Уместно напомнить и о роли баса. Даже если преобладает солист, он очень важен у фортепиано. Опасно оставлять мелодию с аккомпанементом без полновесной поддержки нижнего голоса.

Исполняя фортепианную партию в произведениях для домбры, являющихся переложениями сочинений для других инструментов, концертмейстер должен стремиться к двоякой цели: с одной стороны, учесть специфику домбры, а с другой – приблизиться к звуковому образу исполняемого сочинения в оригинальном виде. В создании убедительной интерпретации переложений произведений для скрипки, флейты, вокальных сочинений концертмейстер должен взять на себя стилистические составляющие исполнения, способствующие приданию звучания академического характера. От концертмейстера требуется также определение рамок динамической амплитуды и характера динамики.

Когда же начинать работу с концертмейстером? Вопрос это решается за счет мастерства концертмейстера, так как при опытном пианисте ученик с удовлетворительно выученным 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.

Уже в начале игры с концертмейстером возникают некоторые трудности совместной игры. Первая из них – одновременное вступление в музыку. Чтобы подготовить единое начало, домбрист 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, домбрист 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. Следует отметить, что от того, как концертмейстер произносит ритм аккомпанемента, в некоторой степени будет зависеть характер произведения.

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.

Уменьшить или увеличить силу звучания рояля, 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.

Концертное выступление предъявляет концертмейстеру несколько необходимых требований. Первое из них- не показывать в игре какое бы то ни было волнение. Любой повышенный нервный тонус во время вступления пианиста может перейти к солисту, особенно впечатлительному. Второе – как бы не ошибался домбрист( 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.

Таким образом, работа концертмейстера в классе домбры имеет свои специфические особенности, предполагающие универсализм, находчивость в неожиданных ситуациях, чуткость и педагогический такт, умение обеспечить условия работы, удобные для партнера-солиста. Конечно же, это каждодневный и кропотливый труд, требующий мастерства, терпения и постоянной подготовки.

Закончить хочется десятью заповедями творческой личности, выведенными Полем Вайцвенгом, которые как нельзя лучше подходят для личности концертмейстера:

1. Будь хозяином своей судьбы.

2. Достигни успеха в том, что ты любишь.

3. Внеси свой конструктивный вклад в общее дело.

4. Строй свои взаимоотношения с людьми на доверии.

5. Развивай свои творческие способности.

6. Культивируй в себе смелость.

7. Заботься о своем здоровье.

8. Не теряй веру в себя.

9. Старайся мыслить позитивно.

10. Сочетай материальное благополучие с духовным удовлетворением.