МБУ ДО «Детская школа искусств г. Зеленодольска»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

**«**Воспитание навыков взаимодействия с концертмейстером на уроках специальности в классе домры»

Выполнила:

преподаватель по классу домры

Игнатова А.Н.

г.Зеленодольск 2020

**Содержание.**

1.Введение……………………………………………………………....................3

2.Специфика игры концертмейстера с учеником на уроках специальности в классе домры…………………………………………………………………........4

3.Важные аспекты игры концертмейстера с учеником на уроках специальности в классе домры. Чтение с листа……………….........................5

4.Заключение………………………………………………………………...…….8

5.Список использованных источников……………………………………….….9

**Введение.**

Прежде чем перейти к основному вопросу важно определить, кто такой концертмейстер. Часто концертмейстера называют аккомпаниатором, но термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не идентичны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (в переводе означает сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту или солистам на эстраде. Мелодия передает ритм и гармонию, сопровождение же подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда следует, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора и ему необходимо справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения. Концертмейстер - пианист, помогающий вокалистам и инструменталистам разучивать партии и играть им сопровождение на репетициях и концертах. Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, способность подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Стало быть, в деятельности концертмейстера, объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

В настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы. Термин же «аккомпаниатор» - адресован музыкантам-народникам, прежде всего баянистам. Музыкальная энциклопедия вообще не дает понятия «аккомпаниатор». Но в ней есть статьи «аккомпанемент» и «концертмейстер». Концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, прекрасным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью убедительно воплотить замысел композитора. Для профессиональной деятельности ему необходимы следующие знания и навыки:

* читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков и их роли в построении целого, видеть и ясно представлять партию солиста, выделяя индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами способствуя наиболее яркому его выражению;
* владеть мастерством игры в ансамбле;
* транспонировать в пределах кварты текст средней сложности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;
* разбираться в правилах оркестровки и особенностях игры на инструментах симфонического и народного оркестров, для того, чтобы верно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов;
* владеть тембральным слухом;
* понимать основные дирижерские жесты и приемы.

**Специфика игры концертмейстера на уроках специальности в классе домры.**

Специфика игры концертмейстера в том, что он должен найти смысл и удовольствие, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия,пр ичем, участником второплановым. Пианисту-исполнителю предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста, при этом сохраняя свой индивидуальный облик.

Концертмейстер ДШИ 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 определенный момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание в это время занято звуковым балансом и звуковедением у солиста, ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует от аккомпаниатора огромной затраты физических и душевных сил. Мобильность, быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера ДШИ. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить его и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста еще перед эстрадным выступлением. Но лучшее средство для этого - сама музыка, так как особо выразительная игра сопровождения, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, а за ней и свободу.

**Важные аспекты игры концертмейстера с учеником на уроках специальности в классе домры. Чтение с листа.**

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа. Нельзя стать профессиональным аккомпаниатором, если не обладаешь этим навыком. В учебной практике ДШИ часто бывают ситуации, когда у концертмейстера нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в работе с учащимися разных специальностей, не создает условий для заучивания текстов и их приходится играть всегда по нотам. В этом случае, от пианиста требуется быстрота ориентировки в музыкальных сочинениях, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст (в вокальных сочинениях), представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп. Также обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические нюансы, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа и предшествует воплощению произведения на инструменте.

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. 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 промашки, не всегда отчетливо слышен диалог партнеров. Вот здесь-то и нужен контроль со стороны. Очень важны и необходимы пожелания коллег-преподавателей.

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 повышенный нервный тонус может перейти к солисту, особенно впечатлительному. Второе – как бы не ошибался домрист (а с этим особенно в учебной практике, приходиться 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.

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 перевороту 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.

**Заключение.**

Подводя итог всего перечисленного, можно сказать, что профессия концертмейстера предполагает владение общими музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, развитым гармоническим слухом, чувством ритма и формы, умением охватывать произведение в целом, пониманием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определенному композитору или определенному этапу в музыкальном искусстве. В его работе нельзя упускать огромную роль взаимного общения и партнерства. Для солиста – концертмейстер товарищ, друг, наставник, тренер и педагог. Для педагога по спецклассу - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. В результате совместной деятельности преподавателя и аккомпаниатора дети не только познают основы музыкального искусства, но и развивают интеллект, приобретают умение мыслить нестандартно, пробуждают к действию свою фантазию. В них формируется творческое отношение к жизни, которое в дальнейшем будет способствовать успешной работе в любой избранной ими профессии. Взаимодействие возможно, когда все участники общения находятся как бы по одну сторону деятельности. Оно рождается в результате сотрудничества, которое характеризуется принятием общих целей и согласованной программой деятельности, рациональным распределением функций и ролей участников, благоприятным нравственно-психологическим климатом и абсолютным доверием друг к другу.

**Список использованных источников**

**Методическая литература**

1. Бикташев В. Искусство концертмейстера. СПб., Союз художников, 2014

2. Визная И., Геталова О. Аккомпанемент. СПб., Композитор, 2009

3. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента.

Л., Изд-во ЛОЛГК, 1986

4. Горошко Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера.

Оренбург, Изд-во ОГПУ, 1998

5. Крюкова И. Методы формирования импровизационных умений студентов

в процессе концертмейстерской подготовки. М., 1980

6. Крючков Н. Искусство аккомпанемента, как предмет обучения. М.,

Музыка, 1961

7. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс. М., Академия, 2002

8. Лузум Н. В ансамбле с солистом. Н.Н., Бегемот, 2005

9. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические

основы. Л., Музыка,1972

10. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано. Вып. 1. М., Престо, 1994

11. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в

фортепианных аккомпанементах. Л., Изд-во ЛОЛГК, 1986

12. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М., Радуга, 1987

13. Подольская В. Развитие навыков аккомпанемента с листа. Сост.

М. Смирнов. М., Музыка, 1974

14. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ. Ред.

Т. Воронина. Л., Изд-во ЛОЛГК, 1986

15. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. М., Музыка, 1996

**Интернет-ресурсы**

1. https://allbest.ru/otherreferats/music/00015664\_0.html

2. https://urok.1sept.ru/статьи/591469/

3. http://li t.na5bal.ru/doc/17534/index.html

4. https://dlyapedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=5685

5. https://proshkolu.ru/user/vfrc81bv/blog/41054

6. https://weburok.com/268777

7. http://vestnikpedagoga.ru/publikacii/publ?id=4282

8. https://e-koncept.ru/2015/15189.htm

9. https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=3677

10. https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2015/02/15/put