

Муниципальное учреждение дополнительного образования
«Усть-Ордынская детская школа искусств»

Методическое сообщение

«Специфика работы концертмейстера в классе домры, чанзы.
Особенности звукоизвлечения.»

Преподаватель, концертмейстер: Шавкина Ю.М.

п. Усть-Ордынский

2023

Содержание

Введение.....	3
Динамические нюансы в ансамблевой игре	4
Искусство педализации.....	4
Создание художественного образа.....	5
Особенности ансамблевого исполнения: метроритм и динамика	5
Заключение.....	7
Список литературы.....	8

Введение

Многие концертмейстеры, приступая к работе с народными струнными инструментами, такими как домра и чанза, сталкиваются с определенными пианистическими тонкостями. Несмотря на развитую музыкальную интуицию и чуткость, привычная техника игры «на опоре», отточенная на специальности, оказывается неэффективной. Это связано с природой домры и чанзы как щипковых инструментов, чей звук не обладает продолжительностью и полетностью, характерными для других инструментов.

Для успешной концертмейстерской деятельности с народными струнными инструментами крайне важно глубокое понимание основных техник звукоизвлечения на этих инструментах. Знание специфики штрихов и звуковой палитры позволяет найти адекватные средства аккомпанемента, достичь гармоничного динамического и колористического баланса с тембрами домры и чанзы.

Ключевыми приемами игры на чанзе и домре являются удар и тремоло (быстрое повторение ударов). Эти базовые техники обогащаются за счет заимствования приемов из практики игры на смычковых струнных инструментах: пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, а также пиццикато и тремоло с вибрато. Нередко эти приемы комбинируются. Звук, извлекаемый медиатором, отличается звонкостью и ясностью, тогда как тремоло создает более льющееся, певучее звучание. Игра у грифа придает звуку приглушенный, матовый оттенок, в то время как игра у подставки порождает открытый, слегка «гнузавый» тембр, напоминающий звучание банджо. Особенную сложность может представлять игра в верхних регистрах из-за уменьшенных размеров ладов и необходимости точного попадания. В целом, динамический диапазон этих инструментов весьма широк: от нежнейшего пианиссимо, достигаемого

пиццикато и флажолетами, до мощного фортиссимо при игре аккордами тремоло. Домра, в частности, обладает значительными виртуозными возможностями, что активно используется композиторами в сочинениях для этого инструмента.

В стремлении к тембровому и динамическому слиянию с домрой и чанзой, концертмейстеру следует ориентироваться на сухое, четкое звукоизвлечение. Это особенно актуально при исполнении параллельных пассажей с домрой. В таких случаях пианистическое legato должно быть не чрезмерно связанным (*non troppo legato*), а скорее слегка маркированным, с резким отпусканием клавиши после нажатия. Этот прием, в сочетании с безупречной ритмической точностью, помогает не только добиться соответствия штрихов, но и обеспечить синхронность в виртуозных фрагментах. Следует подчеркнуть, что работа со щипковыми струнными инструментами побуждает концертмейстера к поиску новых пианистических приемов, которые порой могут идти вразрез с традиционными требованиями сольного исполнительства. Цель такого поиска – достижение максимальной тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано с чанзой и домрой.

Динамические нюансы в ансамблевой игре

При создании гармоничного звучания ансамбля, особое внимание следует уделять тонкостям динамики. Важно помнить о деликатном характере звучания инструментов в нижнем регистре, а также о легкости и воздушности флажолетов. В таких случаях фортепиано должно органично вплестаться в общий звуковой поток. Напротив, плотные аккордовые фактуры, особенно в техниках тремоло, требуют уверенной и основательной поддержки со стороны фортепиано. В виртуозных пассажах фортепианная партия может отойти на второй план, однако исполнение должно оставаться энергичным и цепким.

При аккомпанировании народным инструментам, крещендо в фортепианных пассажах следует начинать несколько позже, словно "подхватывая" солиста и усиливая общее впечатление от звучания. Диминуэндо же, напротив, стоит применять раньше, сознательно освобождая звуковое пространство для солирующего инструмента.

Искусство педализации

Что касается использования педали, то здесь царит принцип лаконичности. Правая педаль должна применяться точно в нужный момент и в адекватной дозировке. Ее использование требует учета динамических оттенков, продолжительности звучания солиста (с учетом возможностей инструмента), характера звукоизвлечения, используемого штриха, стилистики произведения и множества других факторов. Нередко концертмейстеры чрезмерно полагаются на левую педаль. Игра с ее активным использованием кажется проще, поскольку снижает необходимость в тонком слуховом контроле и поддержании баланса ансамбля. Учитывая непредсказуемость состояния концертных роялей, левая педаль должна служить скорее подстраховкой, применяясь по мере необходимости, возможно, неполностью. При этом крайне важно сохранять контроль над общим звучанием рояля.

Создание художественного образа

Одной из ключевых задач концертмейстера является способность драматургически выстроить вступление, мгновенно погружая слушателя в образное содержание произведения, будь то обработка народной песни или композиция другого жанра. Аккомпанемент народным инструментам требует от концертмейстера высокого технического мастерства, способности легко и непринужденно исполнять быстрые пассажи с "шепчущей" звучностью, используя технику "туше". Движения пальцев при этом должны быть почти незаметными, игра осуществляется кончиками пальцев, подушечками. Иногда достаточно лишь веса пальца, но с особой артикуляцией.

Своеобразные звуковые эффекты могут быть достигнуты и в фортепианной партии, помня о том, что домра, чанз и фортепиано в дуэте обладают равным художественным значением.

Особенности ансамблевого исполнения: метроритм и динамика

Для успешного участия в ансамбле концертмейстеру необходимо обладать безупречным чувством ритма; без этого его роль в совместном исполнении будет неполноценной. Важно осваивать и тонкости звуковых диапазонов – от фортиссимо до пианиссимо. Это представляет собой не только акустическую, но и техническую задачу. Требуется высочайшее мастерство, чтобы не доминировать над солистом. Концертмейстер должен виртуозно выстраивать второстепенные мелодические линии, смягчать аккомпанемент, придавая ему порой почти невесомое звучание.

Профессиональная деятельность концертмейстера характеризуется потребностью в оперативности и мгновенной реакции. В ситуациях, когда солист во время выступления или аттестации теряет нить произведения, пропускает или меняет местами фрагменты (что нередко случается в практике юных музыкантов), опытный концертмейстер, не прерывая игры, должен поддержать исполнителя и успешно завершить композицию. Ключевым аспектом ансамбля является гармоничное слияние звучания фортепиано и солирующего инструмента. Это касается не только громкости, но и характера звука, эмоциональной окраски.

Все вышесказанное подчеркивает возрастающую значимость фортепианного аккомпанемента. Он перестает быть лишь "музыкальным фоном к основной мелодии, имеющим второстепенное значение", превращаясь в равноправное партнерство. Аккомпанемент играет решающую роль в формировании музыкального образа, способен многократно усилить или ослабить художественное воздействие произведения.

Заключение

Таким образом, многогранная деятельность концертмейстера охватывает исполнительскую, педагогическую и организационную сферы, где музыка выступает как самостоятельный, живой художественный процесс.

Для преподавателя по специальному классу концертмейстер является незаменимым помощником и единомышленником. Для солиста же он – доверенное лицо в творческих начинаниях, выступающее в роли партнера, друга, наставника, тренера и педагога. Право на такую роль заслуживает далеко не каждый концертмейстер – оно достигается благодаря глубоким знаниям, постоянной творческой концентрации, силе воли, бескомпромиссности в художественных требованиях, неуклонной настойчивости и ответственности за достижение желаемых художественных результатов в совместной работе с солистами, а также в непрерывном собственном музыкальном совершенствовании.

Список литературы

- Алексеев, А. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. / Киев.: Музична Украина, 1974. - 114 с.
- Горянина Н. Психология общения. / М.: Академия, 2004. – 416 с. - С.5.
- Гофман И. Фортепианная игра. // Ответы на вопросы о фортепианной игре./ Москва. 1961, - 44 с.
- Ксенакис Я. Беседы // Альманах музыкальной психологии Homo. musicus/ 1995. – С. 41.
- Новиков А. Докторская диссертация. М.: Эгвес, 1999. – С. 19.
- Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – С.5.
- Яконюк В. Музыкант. Потребность. Деятельность. / Мн.: Белорус, акад, музыки, 1993. – 147 с.