

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования
«Высоковская детская школа искусств»

Методическая разработка

«Методические аспекты работы
концертмейстера над произведением
на примере пьесы для домры с фортепиано
«Вальс «Грёзы» В. Андреева»

преподавателя по классу фортепиано
первой квалификационной категории,
концертмейстера первой квалифика-
ционной категории Елисеевой Ирины
Вячеславовны

г. Высоковск,
2017 г.

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Особенности концертмейстерской деятельности.	4
Глава 2. Методические аспекты работы концертмейстера над произведением.	15
Заключение.	21
Список литературы.	22

Введение.

В настоящее время концертмейстерство является наиболее распространенной формой исполнительства для пианистов, одной из самых востребованных профессий в сфере специального образования. Сфера концертмейстерской деятельности весьма обширна и охватывает многие области музыкального исполнительства и педагогики. Без деятельного участия концертмейстеров сложно представить не только подготовку профессиональных исполнителей. Но и занятия с юными музыкантами на начальном предпрофессиональном обучении музыке. При этом наибольшее методическое освещение получили особенности работы концертмейстеров с вокалистами и в классе камерного инструментального ансамбля (классические струнно-смычковые и духовые инструменты).

Однако уже более полувека на концертной эстраде и в учебном процессе русские народные инструменты, и в частности, домра, занимают достойное место рядом с классическими инструментами. Очевидно, что необходимость методического обобщения вопросов, касающихся специфики работы концертмейстера в классе домры, диктуется практическими задачами. Данные методические рекомендации могут стать необходимым методическим пособием по вопросам профессиональной деятельности концертмейстера.

Цель работы – изучить и обобщить имеющиеся научные исследования. Методические рекомендации и практический опыт в области творческой педагогической деятельности концертмейстера.

Задачи данной работы – выявить специфику деятельности концертмейстера в инструментальном классе. Опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы, систематизировать методы и приёмы работы концертмейстера над произведением домрового репертуара.

Методологической основой данной работы послужили труды А.Д. Готлиба, Е.М. Шендеровича, диссертации Е.А. Островской, О.Е. Коробовой, методические рекомендации Н.Н. Темновой, справочник домриста А.Н. Пересады.

Практическая значимость данной работы заключается в том, разработанные методические рекомендации по преодолению трудностей, возникающих

при исполнении партии фортепиано, дают возможность концертмейстерам значительно повысить уровень своего профессионального мастерства.

Структура работы: работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии.

Глава 1. Особенности концертмейстерской деятельности.

Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем хорошо играть на рояле. Специфика сольной и концертмейстерской деятельности столь различна, что не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

Выделим основные принципы концертмейстерской деятельности:

- заинтересованность концертмейстера в работе, которая способствует постижению им специфики солирующего инструмента и позволяет оказывать помощь солисту, особенно начинающему;
- высокий художественный уровень исполнения пианистом своей партии, что является неотъемлемой составляющей профессионализма концертмейстера и служит эталоном для еще не обладающего мастерством солиста;
- коррекция исполнения может осуществляться как в словесной, так и в музыкальной форме с целью преодоления исполнительских недостатков неопытных музыкантов;
- психологический - проявляется в создании концертмейстером в любых ситуациях стабильной, психологически комфортной атмосферы, способствующей позитивной творческой деятельности и взаимопониманию между ним и солистом;
- создание единого «психо-эмоционального поля» между солистом и концертмейстером, зависящего «не только от интуитивных способностей концертмейстера, но и от стараний инструменталиста, общности их интересов на основе знакомых обоим произведений искусства, литературы, фильмов».

- формирование ценностно-нравственных установок солиста, а именно воспитание позитивного мировосприятия и объектно-центрированного мироощущения инструменталиста.

Концертмейстерство является удачным примером универсального сочетания в рамках профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога.

Как отмечает Е. М. Шендерович, «...в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Отделить одно от другого и понять, что превалирует в экстремальных или конкурсных ситуациях, трудно». Для успешного осуществления многофункциональной деятельности концертмейстер должен владеть необходимым комплексом знаний, умений и навыков.

Концертмейстер должен знать не только основные принципы ансамблевой техники, но и технические и тембровые возможности солирующего инструмента, учебный и концертный репертуар и его стилистические особенности, а также методы репетиционной работы в ансамбле и совместной исполнительской работы над музыкальным произведением.

Концертмейстеру необходимо обладать умениями, позволяющими применять теоретические знания при исполнительском анализе партии солиста и фортепианной партии в музыкальном произведении, определять художественные и технические особенности аккомпанемента, трактовать свою партию как часть цельного музыкального образа, создавать художественную интерпретацию фортепианной партии, демонстрировать различный подход к исполнению фортепианных и оркестровых аккомпанементов.

Для концертмейстерской деятельности необходимо не только владение арсеналом пианистических средств (звуковой и артикуляционной палитрой, техническим мастерством, художественной педализацией и т. д.) и умение выбрать необходимые исполнительские решения (звуковые, динамические, тембровые, артикуляционные и др.), но и умение воспринимать и анализировать исполнение партии солистом и звучание фортепианной партии, слышать одновременно каждую партию в их единстве, контролировать звучание ансамбля и корректи-

ровать исполнительские действия в соответствии с исполнительским состоянием солиста, обладать способностью к художественному предвосхищению, раскрывать художественное произведение в образно-эмоциональном и выразительно-смысловом единстве с солистом.

Важными качествами концертмейстера являются владение навыками профессиональной коммуникации, умение устанавливать эмоциональный контакт с солистом и оказывать психологическую поддержку, адаптироваться к различным репетиционным и концертным условиям, проявлять артистизм, исполнительскую волю в репетиционном процессе и концертном выступлении, моделировать и регулировать эмоциональные состояния.

Работа концертмейстера требует достаточно обширных знаний, умений и навыков. Успешной она будет в том случае, если пианист, помимо технической оснащенности, обладает, так называемым, концертмейстерским комплексом. Этот комплекс складывается из нескольких составляющих:

- ***Универсальность:***

Концертмейстер должен быть музыкантом в некотором смысле универсальным. Совместное музицирование с исполнителями на разных инструментах, а также с различными голосами выдвигают перед ним ряд проблем, связанных с темброво-динамическим балансом. Концертмейстер должен учитывать особенности солирующего инструмента (динамику, туше, артикуляцию и т.д.). Ему необходимо знать динамические возможности, тембровые особенности различных инструментов, знать характерные особенности звукоизвлечения, игровые приемы того или иного инструмента. Важно для концертмейстера хорошо понимать индивидуальную манеру и возможности солиста. Это поможет ему найти правильное звучание собственного инструмента. Все эти знания необходимы для достижения естественного темброво-динамического баланса

- ***Знание специфики инструментов:***

Концертмейстер должен знать штриховую и артикуляционную специфику струнных, народных, духовых инструментов. Звуковое и штриховое единство — главная задача ансамблевого исполнения.

- ***Грамотное исполнение репертуара:***

Перед пианистом стоит еще одна проблема – умение грамотно исполнять камерный, камерно-вокальный, оркестровый и оперный репертуар. Концертмейстер, исполняющий партию оркестра, должен знать стилевые особенности данного произведения, состав оркестра, вступления группы инструментов, обладать чувством формы.

- ***Знание ансамблевого репертуара:***

В необходимый концертмейстеру профессиональный комплекс входит также изучение обширного ансамблевого репертуара. Такая форма работы не только расширяет кругозор, но и развивает аналитическое мышление, эмоциональный интеллект, внутренний слух, исполнительскую реакцию, творческую самостоятельность.

- ***Согласованность звучания солиста и концертмейстера:***

Концертмейстерский комплекс предполагает наличие у пианиста способности слушать не только собственное исполнение, но и звучание партии солиста. Необходимо приспосабливать своё видение музыки к исполнительской манере солиста.

Концертмейстер должен знать партию солиста также хорошо, как и свою. Важно, играя в ансамбле, осознавать общий исполнительский план, единство темпа и ритма, артикуляции и фразировки, согласованности динамики и тембрового баланса.

- ***Исполнительская чуткость:***

Важные составляющие концертмейстерского комплекса – исполнительская чуткость, гибкость, корректность в отношении к партнеру. Нужно выработать особую чуткость, уважение, такт по отношению к намерениям партнёра, чтобы донести до слушателей единую концепцию произведения.

Хороший концертмейстер заранее предвидит намерения своего партнера, умеет принять эти намерения пойти за солистом, а в нужный момент повести за собой, приводя трактовку к единому исполнительскому решению. Е. Шендерович писал: «Концертмейстеру необходимо точно почувствовать тот момент, когда

его солист чуть-чуть отошел в сторону от задуманного, и пойти за ним, помогая открытию каких-то новых чувств и настроений. Степень талантливости заключается в этих «чуть-чуть». Чуть-чуть иначе построить фразу, и она заиграет другими красками, чуть-чуть изменить интонацию или произнести слова, и появится удивительная трепетность и возвышенность, чуть-чуть по-другому зазвучит мелодия у инструмента, и содержание наполнится новым значительным смыслом, а произведение обогатится неизвестными доселе чувствами и эмоциями. Чуткость партнеров – вот обязательные качества ансамбля, залог живого музицирования, естественного сиюминутного высказывания».

- ***Ансамблевая интуиция:***

Как во время подготовки к исполнительскому процессу, так и в ходе музицирования исполнителям приходится постоянно регулировать, контролировать и координировать совместную деятельность благодаря способности человека предвосхищать, предугадывать грядущие события, действия, намерения и т. д. Концертмейстер должен обладать ансамблевой интуицией: хорошо понимать не только специфику рядом звучащего инструмента, но и индивидуальную манеру солиста, стремиться интуитивно проникнуться его намерениями: «...старайтесь ... всё время предугадывать намерения вашего солиста, ибо такое предугадывание и составляет душу аккомпанемента».

- ***Профессиональная мобильность:***

Важным моментом в воспитании концертмейстера является формирование профессиональной мобильности. Пианист-солист выносит на сцену прочно выученные произведения. Концертмейстер же, в силу специфики своей деятельности, иногда не имеет достаточно времени на детальную работу. А порой выходит на концертную эстраду, читая с листа незнакомое произведение. Поэтому воспитание концертмейстерской мобильности должно занимать центральное место в педагогическом процессе концертмейстерского класса. Обладать хладнокровием, мастерством и мобильностью реакции, чтобы обеспечить удобство солисту в совместном ансамбле.

- ***Владение навыком чтения с листа:***

Мобильность появляется в первую очередь в умении быстро ориентироваться в нотном тексте. Приобретается данный навык благодаря регулярному чтению нот с листа. Аккомпанируя солисту или читая произведение с листа, концертмейстер воспроизводит часть музыкальной ткани. Это, главным образом, ритмический и гармонический план, а мелодическая линия, как правило, звучит в партии солиста. Умение сразу понять, как строится произведение, какова его структура, художественная идея и, соответственно, его темп, характер, направленность образного развития, темброво-динамическое решение – в этом цель данного навыка. Чтобы овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте, необходим музыкантский охват всего произведения: формы, партитуры, состоящей из трёх строчек; умение скоординировать мелодию, расположенную на верхней строчке, со всей остальной фактурой, заключённой в двух нижних строчках. Концертмейстер постоянно играет, как бы «на ощупь»: его глаза прикованы к нотному тексту. Все три нотных стана постоянно находятся в поле его зрения: «Развивайте своё умение читать с листа, много играя аккомпанементы, и старайтесь во время исполнения своей партии читать и внутренне слышать также партию солиста».

В процессе чтения нот с листа чрезвычайно важным является умение упрощать предполагаемую фактуру, оставляя только самое главное. Чаще всего в музыкальной практике такими вариантами упрощения фактуры, как, например: снятие подголосков, украшений, удвоений, отказ от каких-либо сложных гармонических фигураций и т.д. изменение фактуры не должно касаться линии баса и гармонической основы, а также влиять на музыкально-художественный замысел произведения.

- ***Владение навыком транспонирования:***

Концертмейстерская мобильность предполагает умение транспонировать музыкальное произведение. Особое широкое применение транспонирование находит в вокальной практике. Транспонирование в процессе, которого все звуки переносятся вверх или вниз на определенный интервал, позволяет певцу исполнить вокальное произведение в удобной для него тесситуре. Основным условием грамотного транспонирования аккомпанемента является мысленное его вос-

произведение в новой тональности. Для этого необходимо четко проанализировать тональный и гармонический план, модуляции и отклонения, структуру аккордов и изменение фактуры.

Существуют различные способы и методы транспонирования. Один из них – метод гармонического анализа, который предпочтителен при транспонировании с несложной гармонической фигурацией. При транспонировании более сложных аккомпанементов, применяется метод интервального перемещения, при котором зрительные впечатления переводятся в мышечные ощущения. При транспонировании мелодической линии используется анализ интервального рисунка мелодии.

- ***Исполнительская воля:***

Как в ежедневной работе, так и в концертных выступлениях очень важны такие качества концертмейстера как быстрота и активность реакции, сильная воля и самообладание, позволяющие в случае ошибок солиста или собственных неудач, не переставая играть, сохранить ансамбль и благополучно довести произведение до конца. Перед эстрадным выступлением концертмейстер должен уметь снять излишнее волнение и нервное напряжение солиста, а на сцене — выразительным исполнением аккомпанемента с подлинно сценическим подъемом передать солисту свое творческое вдохновение, помогающее ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Важно в день концерта, не затрагивая мышечных усилий (в пределах от «р» до «mf»), внимательно посмотреть всю программу за инструментом или без него, вспомнить все указания солиста, проверить ноты своей партии и указания автора так, как будто бы разбираешь это произведение впервые. Это освежает восприятие и освобождает от «заигранности», которая обычно возникает в результате длительной подготовки программы

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

От специфики солирующего инструмента и репертуара зависит конкретное решение ансамблевых и пианистических задач, направленное на воплощение ос-

новных ансамблевых параметров: единства художественных намерений партнеров, синхронности звучания, динамического баланса, эквивалентности штрихов, тембрового слияния инструментов.

Желательно как можно чаще записывать совместную игру с солистом на видео или аудиоаппаратуру и внимательно прослушивать записи. Этот способ помогает концертмейстеру не только в решении вопроса о педализации, но и в целом для улучшения качества ансамбля.

В исполнении концертов для солирующего инструмента с оркестром наиболее ярко должны проявляться дирижерские, организующие функции концертмейстера. Пианист должен стремиться к оркестровому звучанию рояля, которое предполагает точность тембровых характеристик различных тем и подголосков, оркестровую мощь в тутти и оркестровых соло. Необходимо тщательно отработать с солистом меру обозначенных автором замедлений и ускорений. Обеспечить точное возвращение в первоначальный темп после исполнения раздела в ином темпе. Значительную роль должен сыграть концертмейстер в создании целостности формы, как в репетиционном процессе, так и в концертном выступлении.

Необходимо напомнить начинающим концертмейстерам, что приступая к работе над фортепианной партией, в первую очередь концертмейстер должен изучить произведение в целом, в единстве с партией солиста, хорошо знать солирующую мелодию. Освоение партии солиста в инструментальных произведениях подвижного характера может представлять определенную трудность, так как ее сложно пропеть и не всегда удобно сыграть на фортепиано, в отличие, например, от мелодии в вокальных сочинениях.

Одним из вспомогательных средств ознакомления с произведением может служить просмотр или прослушивание записей его исполнения на диске или в интернете. Однако следует учитывать, что этот способ не заменяет настоящего слухового освоения концертмейстером партии солиста с ее интонационным строением, темповым и динамическим планом. Поверхностное знание партии солиста затрудняет действие художественного предвосхищения, поскольку весьма сложно предвосхитить нечто неизвестное.

Методика формирования навыка чтения с листа в концертмейстерском классе:

- Правой рукой играть строчку солиста, а левой – басовую линию. Средняя строчка при этом пропускается. Постепенно в удобных местах можно включать и гармоническую ткань из партии правой руки. Следующий этап – сделать на ходу переложение трехстрочной партитуры для двух рук. Это упражнение приучает охватывать всю нотную партитуру, облегчая игру с листа. Ещё необходимое условие для овладения навыком чтения с листа является систематическая ежедневная тренировка по 10-15 минут в день читать новый текст.
- Постепенно охватывать и исполнять всю фактуру – делать двуручное переложение трехстрочной партитуры. При этом приспособлявая расположение аккордов к возможностям своих рук.
- Если фактура аккомпанемента представляет собой ряд гармонических фигураций, их полезно привести к вертикали. Последовательность аккордов полезно сыграть отдельно, ощутив, как один аккорд переходит в другой, какова направленность движения. Затем вернуться к фигурационному изложению.

Методы работы над исполнительскими трудностями в партии фортепиано:

Современный концертмейстер сталкивается с огромным репертуаром, в котором встречается немало пианистических трудностей. Представляю некоторые методы разучивания эпизодов, сложных в техническом отношении.

- «Скачок в левой руке» - можно применить способ фиксирования рукой октавы. Если нужно попасть 5-м пальцем левой руки на большой интервал, необходимо придать кисти положение октавы и слегка повернуть ее в сторону 5-го пальца. 1-м же пальцем лишь прикоснуться к клавише, не нажимая ее. Поскольку 1-й палец находится в поле зрения, т.к. он ближе к середине клавиатуры, то таким способом обеспечивается попадание 5-го пальца на далекую клавишу.
- «Проблема попадания» скачком на басовую ноту после повторяющихся аккордов (чаще в партии левой руки) – пианист может без ущерба для музыки

не доигрывать последний аккорд перед скачком, а иногда, когда правая рука дублирует повторяющиеся аккорды, наоборот, после взятия баса можно пропустить первый из повторяющихся аккордов. Т.о., обеспечивается некая «гарантия» попадания на бас.

- Умение начать произведение в оптимальном темпе. «Ключом» к выбору темпа является правильное представление о характере первых сольных фраз инструменталиста. Создать предпосылку для удобного «включения» сольных фраз может только пианист, умеющий схватить форму и проанализировать стиль произведения. Рекомендуется мысленно закончить произведение и как бы начать его второй раз. Это даёт уверенность в выборе нужного темпа и характера исполняемого произведения.
- Полезно проучивать сложные в техническом отношении фрагменты, идя «от противоположного»: медленные места проучивать быстро, быстрые – медленно, громкие – тихо, а тихие – громко. Это гарантирует внятность и чёткость при исполнении быстрых пассажей, их плавность и закругленность: подобный метод позволяет сохранить эластичность кисти и мышечную свободу руки. А в местах, где требуется глубокий, «объёмный» звук, *piano* приобретает необходимую наполненность. Проигрывая медленные места в более оживленном темпе, мы лучше ощущаем контуры формы, общую направленность развития музыкального материала, а в результате это облегчает нахождение оптимального темпа. Проигрывая тихо динамически насыщенные фрагменты, исполнитель, как правило, лучше представляет себе выразительные возможности будущего *forte*.
- Для преодоления трудностей при исполнении пассажей, полезно применить следующий метод: сначала пассаж учится в среднем (рабочем) темпе, затем следует его играть в обратном направлении, от конца к началу как бы «зеркально». Постепенно темп убыстряется. В результате за короткий срок пассаж «укладывается» в руки. При этом вырабатывается автоматизм, пальцы привыкают к определенным позициям и рука фиксируется в определенных положениях на клавиатуре.

- Работая над четкостью исполнения фигураций, полезно их учить штрихом *non legato*, почти *staccato*. Этот прием поддерживает пальцевую активность. Т.о. специфика аккоманирования солисту-инструменталисту выдвигает перед концертмейстером многообразные творческие задачи. Удобство, которое обеспечивает солисту лишь чуткий партнер-аккомпаниатор – это главное качество профессии концертмейстера, основное условие для совместной плодотворной работы музыкантов.

Глава 2. Методические аспекты работы концертмейстера над произведением.

Работа над музыкальным произведением во всех видах музыкального исполнительства имеет одну и ту же цель (исполнение музыкального произведения, воплощения в нем смысла, идеи, образов, заложенных автором), общие принципы (постепенность от простого к сложному, последовательность, систематичность).

1. Этапы.

Работа над музыкальным произведением включает в себя три этапа:

1. Первое знакомство с произведением. Предварительное прослушивание произведения.
2. Процесс воплощения исполнительской идеи в реальном звучании.
3. Исполнение произведения перед публикой.

Первое знакомство с произведением включает в себя:

- внутреннее знакомство с произведением – ознакомление с нотным и словесным текстом, с обозначениями темпа, с формой произведения, с его объемом, ремарками композитора и указаниями редактора;
- проигрывание произведения на инструменте (чтение нот с листа), прослушивание аудиозаписи музыкального произведения;
- получение информации о стиле композитора, времени написания произведения;
- создание режиссуры произведения на основе внутренних слуховых представлений и внешнего звучания произведения, создание идейно-образной концепции произведения.

Процесс воплощения исполнительской идеи в реальном звучании включает в себя:

- тщательное разучивание нотного текста в медленном темпе, выбор аппликатуры, заучивание и запоминание движений рук, связанных с фразировкой, штрихами, артикуляцией, динамикой, работа над координацией движений, педализацией, отработка технически сложных мест; детальная работа над фактурой произведения и средствами музыкальной и исполнительской вырази-

тельности: звуком, тембром, динамикой, интонацией (звуковысотной в вокальном и хоровом произведении и мелодической в инструментальном), артикуляцией – штрихом, темпо-ритмом, агогикой, фразировкой;

- теоретический анализ произведения (структура, жанр, тональный план, стилистические особенности, исполнительские указания и т.д.), выучивание произведения;

- охватывание формы в целом в указанных автором темпах.

2. Методы и приемы работы над произведением:

1. Общеисполнительские

- работа над частями и целым (работа по фрагментам и включение их в общий контекст);

- пропевание или проигрывание в замедленном темпе или в разных темпах;

- использование вспомогательного материала (создание упражнений на основе материала произведения).

2. Специально-исполнительские, свойственные данному виду музыкальной деятельности (определяются индивидуальными особенностями каждой учебной дисциплины, ее материалом, содержанием, технологией).

3. Сроки.

Сроки работы над музыкальным произведением индивидуальны и зависят от возраста, уровня подготовки, способностей и здоровья обучающихся. Сроки зависят от уровня осваиваемой обучающимися образовательной программы, учебного плана ДШИ.

4. Возможные трудности.

- трудности фразировки;
- трудности в определении точного темпа произведения;
- трудности в нюансировке;
- динамический, ритмический, артикуляционный ансамбль с обучающимся;
- частые пропуски уроков обучающимся.

Работа концертмейстера над произведением для домры с фортепиано Вальс «Грёзы» В. Андреева.

Вступительные такты в фортепианной партии (mf) с диминуэндо к концу вступления настраивают солиста на точный темп исполнения и лирический характер произведения.

ГРЁЗЫ

вальс

В.Андреев

ТЕМП ВАЛЬСА

Форма трёхчастная (ABA). Крайние части звучат в умеренном темпе.



Характер мягкий, певучий, создаётся благодаря приёму игры тремоло – с итальянского (*tremolo*) буквально переводится как «дрожажий», это быстрое многократное повторение одного звука, интервала или аккорда, а также чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции, или частей «разложенного» аккорда. Звук в этом случае приобретает определенную графическую форму, приближенную к понятию «штрих» в контексте с понятиями «легато, нон легато» Tremolo является основным исполнительским приёмом игры на домре. Tremolo на домре в хорошем исполнении звучит нежно, ровно, с серебристым звуковым оттенком. Оно позволяет петь на инструменте, приближая его к самому совершенному музыкальному инструменту – человеческому голосу. Равномерное, слитное распределение переменных ударов – нажим сверху и нажим снизу, ощущение струны медиатором, координация пальцев левой руки с тремолированием в правой, рельефная смена длительностей – вот основные направления работы исполнителя.

В партии фортепиано типичный вальсовый аккомпанемент: октавные басы в левой руке и аккорды в правой, красиво сменяющиеся мелодическими подголосками с опеваниями и движением по звукам Ля-мажорного арпеджио.

Средняя часть звучит более оживлённо – *piu mosso*.

БОЛЕЕ ОЖИВЛЕН



У солиста используется прием игры ударом. Звук получается с чёткой атакой и последующим, постепенным затуханием. Его невозможно ни усилить, ни

ослаблять, ни филировать. Характер исполнения темпераментный, бравурный, торжественный, напоминает стремительное кружение танцующих пар. Динамика *forte*. Фактура аккомпанемента уплотняется: много октавных и аккордовых ходов, широких скачков и переносов на 2 октавы, арпеджатто. Есть фрагменты дублирования партии солиста у концертмейстера. Важно слушать и играть синхронно. В конце средней части движение несколько успокаивается, темп замедляется (*rit.*), возвращается первоначальный темп и характер произведения. Концертмейстеру необходимо точно уловить начало замедления у солиста, поддержать это замедление и гармонично вернуться к первоначальному темпу.

73

rit.

Повторить от знака до слова "Конец"

3

Партия фортепиано значительно обогащает мелодию солиста за счет тембрального разнообразия звучания, плотной оркестровой фактуры, служит ярким гармоническим фундаментом для мелодии домры.

Заключение:

В работе над произведением необходимо контролировать:

1. Неразрывность и взаимодействие партий солиста и аккомпанеента.
2. Целостность музыкального видения и исполнения всего произведения.
3. Синхронность исполнения (ритмическая, темповая, динамическая, интонационная, штриховая).
4. Единство фразировки: умение вести фразу к кульминации и поддерживать интонации солиста.
5. Звуковой баланс: правильное соотношение в звучании (соизмерять звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом).

Список литературы:

1. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
2. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста–концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге XXI века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно – практической конференции 17–18 декабря 1998г. / Оренбургский Государственный педагогический университет; Ред. коллегия: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998.
3. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971.
4. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре.- Классика-XXI, 2002. – 192 с.
5. Живов Л. Подготовка концертмейстеров – аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966.
6. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музгиз, 1961.
7. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие/Е. И. Кубанцева. — М.: «Академия», 2002.
8. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста – концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. – № 4.
9. Лукьянова Е. П. Формирование профессионально-коммуникативных качеств музыканта-исполнителя в процессе занятий камерным ансамблем. Екатеринбург: Изд-во УМЦ УПИ, 2007.
10. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. Л.: Музыка, 1972.
11. Мельникова Ж. В. Специфика работы концертмейстера в классе домры // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: Материа-

лы Всероссийской научно-практической конференции. Казань: Полиграфическая лаборатория Казанской государственной консерватории, 2011. С. 199–203.

12. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // С.М., 1969, № 4.

13. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 106 с.