**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования**

**«Детская школа искусств №7» г. Курска**

**Методическая разработка**

на тему:

***«Работа концертмейстера в классе домры»***

|  |
| --- |
| выполнила: концертмейстер***Скрыпник Любовь Павловна*** |

г. Курск, 2017 г.

Содержание

1. Введение.
2. Особенности концертмейстерской деятельности.
3. Специфика работы концертмейстера в классе домры.
4. Заключение.
5. Список литературы.

**Введение**

Домра – старинный русский щипковый инструмент. Свое распространение домра получило в 16-17 вв, в период скоморошества. Музыкантов, играющих на домре, называли домрачеями. Церковные гонения скоморохов того времени заставили замолчать домру на целых два столетия. Лишь в конце 19 века руководитель первого оркестра народных инструментов Василий Васильевич Андреев сумел восстановить найденный в одном из монастырей инструмент, похожий на домру, и его усовершенствовать. Вскоре после этого, у домры расширились музыкальные и технические горизонты, появились музыканты-виртуозы, и интерес к инструменту начал расти.

За последние шестьдесят лет домра заняла почетное место в концертной жизни и отечественной педагогике. Непрерывно пополняющийся учебный и концертный репертуар домристов, включающий в себя переложения классических произведений, оригинальные сочинения и обработки народных мелодий, почти в полном объеме предполагает участие фортепиано. Активно развиваясь, такая область концертмейстерской деятельности, как исполнительство с домрой пока так и не получила должного методического обобщения.

Русские народные щипковые инструменты не обладают такими возможностями и не имеют такого обширного репертуара, как например, гитара или скрипка, чтобы звучать целый вечер без сопровождения. Исполнителю – домристу необходим другой музыкант, чаще всего пианист.

Фортепиано - инструмент с большими возможностями, позволяющими не только расширить фактуру сольного инструмента, но и выгодно показать его тембральные краски, подчеркнуть ритмическую ткань произведения, обогатить полифонически и гармонически, усилить динамику и при всем этом быть слитным с солистом, не заметным для слушателя. Кроме того, есть родственное в зарождении звука у рояля и щипковых инструментов: удар молоточком по струне и удар пальцем или медиатором.

Достоинства фортепиано как аккомпанирующего инструмента были оценены еще на заре становления искусства игры на домре и балалайке. И если в первых сочинениях аккомпанемент внес четкий ритм, обогащенную гармонию некоторую полифонизацию, то в современных сочинениях фортепиано углубляет драматургию, ему нередко придаются полномочия сольного инструмента. Концертмейстер становится равноправным партнером, который должен владеть разнообразными художественными и техническими средствами. От мастерства аккомпаниатора и полной отдачи его душевных сил зависит творческое состояние солиста, а в своей работе концертмейстеру приходится общаться с различными артистическими индивидуальностями, поэтому он должен иметь важнейшие качества ансамблевого музыканта – чуткость и гибкость. В процессе совместной работы над произведением, в классе концертмейстер является педагогом-воспитателем, готовым в любую минуту оказать ученику – исполнителю необходимую помощь.

Необходимо отметить, что выше изложенное возможно в том случае, когда в классе работает один и тот же пианист, знающий репертуар и имеющий четкое представление о специфике звукоизвлечения на домре.

Работа в классе домры предполагает наличие у концертмейстера представлений об особенностях строения и звукоизвлечения на этом инструменте, знание стилистики оригинального домрового репертуара, умения находить адекватные звуковые решения и пианистические приемы, эквивалентные штрихам на домре, но не всегда традиционные для классического пианиста. Однако изучение специфики ансамблевой игры со струнными щипковыми инструментами, как правило, почти не затрагивается в процессе подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности в профессиональных учебных заведениях, где знакомство молодого пианиста с инструментальным аккомпанементом ограничивается игрой со струнными смычковыми и, реже, духовыми инструментами. В результате пианист — выпускник среднего специального или высшего учебного заведения, пришедший работать концертмейстером в класс домры, вынужден постигать специфику взаимодействия с этим инструментом почти исключительно на основе собственного опыта.

Отсутствие специальной профессиональной подготовки концертмейстеров для работы в классе домры, немногочисленность методической литературы по этому вопросу и ее практическая недоступностью для изучения обосновывают актуальность выбранной темы.

Задачи данной работы – выявить специфику деятельности концертмейстера в инструментальном классе. Опираясь на научно – методическую литературу и собственный опыт работы, систематизировать формы, методы и приемы работы концертмейстера в классе домры.

Практическое значение данной работы заключается в том, что как работающие, так и начинающие концертмейстеры могут найти в ней полезную информацию и практические рекомендации для применения их в своей профессиональной деятельности.

**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.

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 «психоэмоционального 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».[8].
* 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 [8].

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» [14]. 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 корректировать исполнительские действия в соответствии с исполнительским состоянием солиста, обладать способностью к художественной антиципации (от лат. anticipatio — предвосхищение), раскрывать художественное произведение в образно-эмоциональном и выразительно-смысловом единстве с солистом.

Важными качествами концертмейстера являются владение навыками профессиональной коммуникации, умение проявлять эмпатию (от греч. empatheia — сопереживание) к солисту, устанавливать эмоциональный контакт с ним 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 определенным концертмейстерским комплексом:

* 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 тембро-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» [14].

* 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»» [3].

* 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» [3].

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 воспроизведение 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 «p» 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.

**Специфика работы концертмейстера в классе домры.**

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 основных ансамблевых параметров: единства художественных намерений партнеров, синхронности звучания, динамического баланса, эквивалентности штрихов, тембрового слияния инструментов [6]. Методические рекомендации Н. Н. Темновой «Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры» содержат анализ задач концертмейстера в классе домры, исходя из специфики домры как сольного инструмента и особенностей домрового репертуара.

Основные приемы игры на домре — удар и тремоло (быстрое чередование ударов), которые непрерывно дополняются за счет применения приемов, заимствованных из практики игры на других инструментах (струнных смычковых, балалайки): пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато. Имеет место одновременное использование различных приемов. Звук домры, извлекаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло — льющийся и певучий. Игра на грифе создает приглушенное, матовое звучание, а у подставки, наоборот, дает открытый, слегка «гнусавый» звук, напоминающий банджо. Некоторую трудность представляет собой игра в верхних ладах из-за меньшего размера и сложности попадания. Струна ми, особенно в прижатом состоянии, звучит довольно глухо. В целом динамическая шкала может быть достаточно разнообразной: от нежнейшего пианиссимо на пиццикато в левой и флажолетах до весьма мощного фортиссимо на аккордах тремоло. Домра обладает широкими виртуозными возможностями, что с успехом применяется композиторами в сочинениях для этого инструмента.

В поисках тембрового и динамического слияния с домрой концертмейстер должен стремиться к сухому, четкому звукоизвлечению, что особенно сложно сохранить в параллельных с домрой пассажах. В таких случаях legato у пианиста должно быть non troppo legato, слегка маркатированное, с очень резким отпусканием клавиши после ее нажатия. Этот прием в сочетании с предельно ровным ритмичным исполнением позволяет концертмейстеру решить не только проблему соответствия штрихов, но также и проблему синхронности в виртуозных фрагментах. Здесь необходимо отметить, что 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 домры.

Особенно тщательно нужно следить за одновременностью снятия звуков и аккордов, отсутствие которой чрезвычайно портят художественное впечатление от ансамбля. С точки зрения синхронности особого внимания требует такой прием как флажолеты: для их взятия домристу необходимо чуть больше времени, чем для обычного удара, и в игре с неопытными исполнителями концертмейстер должен быть бдительным, чтобы момент появления звука у фортепиано и домры точно совпадал.

Основой организации фактуры, как и в любых аккомпанементах, должен быть бас, а звучание партии правой руки пианиста, в аккомпанементах типа «бас-аккорд», «гармоническая фигурация», «мелодическая фигурация» должно быть легким и прозрачным, за исключением тематических произведений с обозначенной яркой динамикой.

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенный характер звучания домры в нижней тесситуре (на струне ми), легкое, воздушное звучание флажолетов, когда звук фортепиано должен встраиваться в звук домры, мягкое звучание пиццикато вибрато. С другой стороны, плотное аккордовое звучание, особенно на тремоло нуждается в мощной поддержке фортепиано.

Педаль при игре с домрой должна быть прозрачной: в исполнении аккомпанемента типа «бас-аккорд» в быстрых эпизодах от ее применения лучше отказаться. Традиционную педаль можно использовать в фортепианных соло, а также в кантиленных произведениях или фрагментах, когда фортепиано плавностью и мягкостью должно компенсировать возможный недостаток певучести домры на тремоло у учащихся. Проблема педализации в игре со струнными щипковыми инструментами является очень важной, но в ее решении не всегда можно надеяться на помощь педагога данного класса. Начинающему пианисту лучше обращаться за помощью к более опытным коллегам, которые могли бы послушать репетицию или концертное выступление. Следует поинтересоваться не только общим впечатлением от игры, но и отдельными параметрами исполнения, в частности педализацией. Кроме того, 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.

Особенности репертуара для домры обусловлены непродолжительностью истории развития профессионального исполнительства на этом инструменте, которая насчитывает немногим более шести десятилетий, когда домра превратилась из оркестрового в сольный инструмент. Очевидно, что оригинального барочного, классического и романтического репертуара изначально существовать не могло. Как отмечает Ж. В. Мельникова в своей статье «Специфика работы концертмейстера в классе домры», «в качестве классики используются произведения скрипичного и флейтового репертуара, подходящие по диапазону».

Исполняя фортепианную партию в произведениях для домры, являющихся переложениями сочинений для других инструментов, концертмейстер должен стремиться к двоякой цели: с одной стороны учесть специфику домры, 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 звучанию академического характера. От концертмейстера требуется также определение рамок динамической амплитуды и характера динамики, например, сдержанность и террасообразность в барочной музыке, большее разнообразие и гибкость в романтической.

Следующая составляющая репертуара для домры — оригинальные сочинения для этого инструмента. Точкой отсчета в создании оригинального репертуара для домры принято считать 1945 год, когда Н. Будашкин написал первый домровый концерт с оркестром русских народных инструментов соль минор. Вслед за этим концертом появляются и другие, все более сложные по техническим и музыкальным задачам.

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. В исполнении домровых концертов концертмейстеру необходимо подчеркнуть их характерность смелыми акцентами, ритмической заостренностью, яркостью контрастов, необычными красками, артистической подачей материала. Музыка второй половины XX — начала XXI веков предоставляет пианисту огромное поле для творческих экспериментов и приемы, используемые концертмейстерами, могут выходить за рамки традиционного академического туше.

Традиционным для народных инструментов является жанр обработки народных мелодий: парафразы, вариации на темы различных народных песен. Большой вклад в создание сочинений этого жанра внесла замечательный музыкант, гусляр Национального оркестра русских народных инструментов им. Осипова Вера Городовская. Совершенно особую роль в развитии сольного домрового исполнительства и создании репертуара для этого инструмента, в том числе обработок народных песен, сыграл народный артист России, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных Александр Цыганков. «Его произведения несут в себе отпечаток яркой творческой индивидуальности их автора — блестящего виртуоза, обогатившего арсенал выразительных средств множеством новых приемов, заимствованных из арсенала других инструментов, владеющего богатой палитрой звучания, обладающего чарующим артистизмом и сценическим обаянием» [12].

Особенно хочется отметить органичность изложения партии фортепиано в произведениях А. Цыганкова, во многом связанное с личностью пианистки, являющейся в течение почти сорока лет его неизменным партнером — Инной Шевченко. «Такое особое пианистическое удовольствие в исполнении аккомпанементов, при всей их насыщенности и виртуозности, позволяет пианисту сконцентрировать свое внимание на сугубо концертмейстерских задачах, решение которых может служить настоящей школой концертмейстерского мастерства» [12].

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, тесситурными особенностями. Поверхностное знание партии солиста затрудняет действие художественного предугадывания, поскольку весьма сложно предвосхитить нечто неизвестное. Не следует также рассчитывать и на то, партию солиста удастся запомнить на слух в процессе работы над произведением в классе, совместных репетиций, так как виртуозные произведения изучаются способными учениками, а они вполне могут выучить свою партию быстрее, чем того ожидает концертмейстер.

Одновременно с изучением произведения перед пианистом стоит задача проникновения в стиль изучаемого произведения. «Необходимо констатировать, что стилистическое освоение жанра народных обработок представляет для пианистов задачу, к решению которой представители одной из самых академических музыкальных специальностей в основной массе оказываются неподготовленными. В процессе обучения в музыкальных учебных заведениях к этому не располагает классический академический репертуар. Таким образом, пианист, приступающий к работе над жанром вариаций на народные темы или пьесы в народном духе должен в какой-то степени преодолеть свой «академизм» и почувствовать дух импровизации и неутомимой фантазии, который рождает эта музыка» [12].

**Заключение**

В настоящее время концертмейстерство является наиболее распространенной формой исполнительства для пианистов, одной из самых востребованных профессий в сфере специального музыкального 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 этапе обучения музыке. При этом наибольшее методическое освещение получили особенности работы концертмейстера с вокалистами и в классе камерного инструментального ансамбля (это касается классических струнно-смычковых и духовых инструментов).

Однако уже более полувека на концертной эстраде и в учебном процессе русские народные музыкальные 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.

Данная работа рассматривает общие принципы работы концертмейстера в инструментальном классе, некоторые профессиональные и личные качества, необходимые концертмейстеру для осуществления своей деятельности, дает краткую характеристику домры как сольного инструмента и домрового репертуара. Задачи концертмейстера анализировались с позиций выполнения им исполнительских, ансамблевых, педагогических и психологических функций, составляющих сущность концертмейстерской деятельности.

Для начинающих концертмейстеров данные методические рекомендации могут стать необходимым методическим пособием по вопросам профессиональной деятельности.

**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. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971
3. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре- Классика-XXI, 2002. – 192 с.
4. Живов Л. Подготовка концертмейстеров – аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музгиз, 1961
6. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста – концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. – № 4
7. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. Л.: Музыка, 1972
8. Островская Е. А. Психологический основы деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства [Электронный ресурс] URL: http://www.dissercat.com/content/psikhologicheskie-aspekty-deyatelnosti-kontsertmeistera-v-muzykalno-obrazovatelnoi-sfere-ins (link is external)
9. Савельева М. В. Обучение учащихся-пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в хореографии // Методические записки по вопросам музыкального образования. Выпуск 3 – М.: Музыка, 1991. - С. 39-49
10. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993
11. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.– сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974
12. Темнова Н. Н. Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры. Методические рекомендации // ОмГУ им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2012
13. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996
14. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка, № 4, 1969