

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДМШ №2 НК РТ.**

**Методический доклад
Творческий подход и исполнительское мастерство преподавателя по
классу домры.
преподавателя отделения народных инструментов (домра)
Ермолаевой Натальи Васильевны**

Нижнекамск 2019 г.

Методическая работа «Творческий подход и исполнительское мастерство преподавателя по классу домры»

Введение

Артистом может быть лишь тот музыкант, кому есть что сказать слушателю от себя и он умеет это делать, устанавливая творческий контакт с аудиторией в процессе своего исполнения. Что же касается исполнительской техники, потребовавшей, может быть, самых тяжких трудов, то ее выпячивание — удел лишь циркового искусства, хотя артистичное исполнение немислимо вне технической оснащенности, самой совершенной.

В заключение несколько слов о так называемом эстрадном волнении. Об этом написано много верного и полезного. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что одним из решающих факторов устранения панического волнения является надежная выученность произведения (или программы). Существует ряд критериев степени выученности произведения, которые нужно знать и уметь пользоваться ими. А в целом можно соотносить волнение и готовность к выступлению не столько как «плохо играю, потому что волнуюсь», сколько как «волнуюсь, потому что плохо играю». Плюс, конечно, привычка к сцене.

Об этом говорит опыт громадного числа музыкантов-исполнителей. Во избежание остановок во время исполнения, необходимо все предслышать, чтобы звучание музыки лилось непрерывным потоком в воображении, увлекая за собой моторику.

Выразительность исполнения

Выразительность исполнения, целенаправленное мастерское применение исполнительских средств для раскрытия чувств и замысла композитора — главное содержание обучения и воспитания музыканта. «Озвучивание нотного текста» — это отнюдь не механическое «раскрашивание карандашного рисунка», а творческое открытие и страстная пропаганда самой сути музыкального произведения всеми доступными исполнителю средствами. Вне выразительности художественное исполнение немислимо. И если любовь к изучаемому произведению как начало любви к музыкальному искусству — неременное условие формирования выразительности исполнения, то и нужно с самого начала с полным вниманием отнестись к выбору такого произведения для данного ученика. Конечно, нельзя ожидать выразительного раскрытия произведения, содержание которого не понятно исполнителю, не говоря уже о заведомой его технической недоступности для данного ученика.

Необходимо также обратить внимание, вызывает ли благодарность ученика музыкальный инструмент, на котором он воссоздает полюбившуюся ему музыку или же он негодует на этот инструмент, неспособный передать красоту и смысл исполняемого на нем произведения? Любовь к музыке и к своему музыкальному инструменту должны быть нерасторжимо взаимосвязаны! Кроме того, выразительное исполнение должно быть воспринято слушателями, следовательно необходима связь со слушателем. Можно создать слушательскую аудиторию из учеников класса данного педагога.

Идеал грамотного прочтения вовсе не заключается в категорическом требовании играть все «как написано» («Тут ведь написано *forte*, ты и обязан играть громко!»). За написанным скрывается суть, смысл, и его-то как раз и важнее всего и, быть может, труднее всего постичь. Если в процессе формирования образа, в совместном творчестве учителя и ученика, возникает ученический вариант, не выходящий из рамок реалистического раскрытия содержания произведения, необходимо без колебаний отдать предпочтение ему. Главный строительный материал исполнителя, видимо, заключен в творческом отношении к темпу, динамике и тембру (который требует от домриста не меньшей проработки, чем динамика), артикуляции исполняемого музыкального построения. Способами выявления их действенности, как известно, является контраст, аналогия, постепенное преобразование. Таким образом, даже формально грамотное исполнение — непростая задача. Что же касается осознания постоянной взаимосвязи и взаимозависимости элементарных навыков выразительного исполнения и их синтеза в интересах максимального раскрытия художественного содержания произведения — то это высшая цель исполнительского творчества.

К этой цели следует вести ученика, не форсируя событий, но методично и целеустремленно. Вести от навыков к умению, мастерству и искусству, Школа игры должна быть открытой к творчеству, и к нему направленной.

Выразительные особенности домры

Выразительные возможности домры в игре соло, в сопровождении фортепиано и в оркестре реализуются по-разному.

Наиболее ярко особенности домры, как и любого другого инструмента, выявляются при ее звучании соло, без сопровождения. Не случайно ведь главным «козырем» солиста, соревнующегося с оркестром при исполнении концерта, является его каденция. Фортепианное сопровождение, его фактура способны и оттенить специфику звучания домры, не говоря уже о том, что неквалифицированный пианист вообще может домру «заглушить». Так,

например, в тремолируемой мелодии дублирование фортепиано усиливает ее ритмическое строение; оживленным фигурациям домры в высоком регистре фортепианный унисон сообщает дополнительный блеск. Но арпеджиато трехструнного аккорда одновременно с аналогичным приемом на фортепиано, подвижные фигуры двух инструментов в одном регистре лишают выразительности обоих. И тому подобное.

Наиболее яркими выразительными средствами домры следует, конечно, признать ее кантилену и техническую подвижность. Но современные произведения для домры (а также транскрипции) требуют большего. Даже «царица музыки» — скрипка снискала себе славу не только подобной человеческому голосу кантиленой, но всем богатством штрихов, обеспечивающих разнообразие произношения. Трепетная — то драматическая, то созерцательная, то грустно-щемящая кантилена тремолирующей домры, то завидная ритмическая четкость и феерическая пассажная беглость, бесконечная множественность характера соприкосновения медиатора и пальцев живой человеческой руки со струной — все это выделяет домру, как оригинальный и ярко выразительный музыкальный инструмент и требует от музыкантов, стремящихся к исполнительскому совершенству, настойчиво работать над повышением самой культуры домрового исполнительства.

Важным является замечательная звуковая гибкость домры во всех регистрах, возможность как мгновенного изменения силы звучания, так и постепенного его развертывания или филирования. Основная сфера выразительной игры на домре все же находится в объеме звучания средней и малой силы. При одинаковой манере звукоизвлечения и качестве инструментов, различие в силе и наполненности тона зависит еще от мастерства исполнителя.

Многие учащиеся боятся так называемых «промежуточных тонов», то есть нежелательных глиссандирующих призвуков между двумя звуками мелодического интервала. Здесь следует указать на необходимость тренироваться в высокоэффективном легато, когда «промежуточные звуки» не только не вредны, но и крайне необходимы. Пусть этих промежуточных звуков боятся вокалисты и скрипачи, а пианисты и баянисты сожалеют о том, что так называемых промежуточных звуков нет в природе их инструментов.

Звук домры может быть разнообразным по характеру и различное применение может находить любой его оттенок в музыкальном произведении. Работая над звуком, разучивая произведение, мы, собственно, работаем над художественным образом. Но при всем этом нельзя забывать о потребности слушателя в красивом звуке при любых «драматических ситуациях». Вспомогательные упражнения для достижения качественного звука, находящегося в полной гармонии с образом должны занимать едва ли не первое место в комплексе вспомогательных упражнений.

Типичные недостатки в общемузыкальной подготовке домриста

Нередко молодые домристы включают в свой репертуар произведения, которые не следует играть на домре. Понятны стремления юных музыкантов расширить свой репертуар, однако творческую дерзость необходимо соизмерять с реальными возможностями инструмента и своими исполнительскими. Поступающие в вуз довольно часто пытаются исполнить непосильные для себя произведения, не умея при этом показать грамотное владение инструментом даже в простых пьесах.

И еще одна, часто встречающаяся у поступающих черта —недостаточность общей музыкально-исполнительской культуры. Ярче всего это проявляется снова-таки в выборе репертуара. Нередки случаи, когда, останавливая свое внимание на мало содержательном или попросту вульгарном сочинении, музыкант стремится облагородить его с помощью динамики, фразировки и т. д. Однако положительных результатов это не дает. «Высокий академический стиль исполнения» бессодержательное произведение не спасает, его попросту не следует включать в свой репертуар.

Но вот осваивается произведение, подходящее для исполнения на домре, интересное по содержанию и форме, соответствующее уровню технической подготовки - данного исполнителя. Однако в трактовке чувствуется недопонимание стиля композитора, эпохи и конкретного сочинения.

Исполнитель, плохо знакомый с творчеством данного композитора, автоматически пользуется ограниченным набором средств во всех произведениях этого автора. Например, *rubato* считает обязательным в любом произведении Шопена или же вовсе отказывается от него, исполняя сочинения Баха.

К распространенным метро-ритмическим недостаткам относятся как пренебрежение к изначальной выразительности метро-ритма (элементарные ошибки, искажения), так и злоупотребление приемами «раскрепощения от метро-ритмических оков» (например *rubato* ради *rubato*).

Помехой в результативной работе домриста над произведением, а затем и в концертной деятельности является недостаточный слуховой самоконтроль и отсутствие эстрадного самообладания. Как правило, слабо контролируется не только динамика развертывания музыкального образа, но и динамика силы звучания инструмента (особенно в сочетании с сопровождением), рельефность мелодического рисунка. Заучив свою партию без достаточного слухового контроля, не имея четкого слухового представления об исполняемой музыке в целом, домрист не реагирует на недостатки или даже

отсутствие ансамбля, не может скорректировать свою игру с игрой партнера-пианиста.

К сожалению приходится говорить о массовом явлении плохой настройки инструмента. Очень часто звучат жалобы на недостатки инструментов, струн, однако у исполнителей с отличным слухом домра всегда строит, исполнители же с посредственным слухом терзают слушателя нестройным звучанием своего инструмента.

Недостаточность самоконтроля исполнителей-домристов ярко проявляется на конкурсах: студенты, контролируемые педагогами, обычно играют лучше, чем исполнители, выпущенные из вуза несколько лет назад.

В недостатках владения инструментом в процессе звукоизвлечения особо явно выражены два аспекта. Во-первых, унылое однообразие приемов игры, серость вместо красочности, свойственной народному щипковому инструменту. Во - вторых, неумение соразмерить выразительные приемы с логикой музыкального произношения и развития.

В этом комплексе ошибок чаще других встречаем следующее:

- тремоло бывает то недостаточно частым, то механическим, непрерывно частым;
- однообразие атаки и завершения тремоло;
- прекращение тремоло выполняется «шлепанием» медиатора неоправданное внезапное — сфорцандо!;
- биение в тремоло (удары вниз громче ударов вверх);
- forte бывает форсированным, а piano — жидким и тихим;
- отдельные звуки произвольно акцентируются вопреки музыкальной логике;
- во всевозможных пассажах и фигурациях моменты перехода медиатора со струны на струну вызывают «грязные» звучания;
- исполнитель прячет техническое несовершенство исполнения, а то и попросту «грязь» за фортепианной партией;
- не находят надлежащего применения в игре домриста специфические красочные эффекты.

Заключение

Уже говорилось о том, что экспрессивность, как таковая, вне конкретных условий художественного произведения — явление весьма сомнительное. Но и формально верное прочтение нотного текста еще не делает исполнение художественным явлением. Правы те музыканты, которые не оставляют творческих поисков, пока не найдут в исполняемом фрагменте некоей изюминки, способной оживить музыкальное построение, а может быть, и всю пьесу. Прийти к такому открытию можно как через определенный художественный прием, так и через специфический для данного инструмента штрих. Но только сильнейшая экспрессия кроется в их синтезе.

Полезно включать в программы домристам-ученикам произведения, содержащие элементы импровизационности, декламационноеTM, яркой экспрессивности, властно вошедших в инструментальную музыку XX века. Хорошо бы привлечь их к сочинению кратких каденций. Вариантность в решении частных творческих задач учеником является важным стимулом воспитания его творческой самостоятельности и артистизма. Следует ярче выявлять моменты диалогичности в произведении, смелее раскрывать кульминации, искуснее пользоваться паузами и т. д.

Природу же музыкального инструмента необходимо учитывать всегда. Домру можно отнести к тем инструментам, которые для эмоционального исполнения требуют дополнительных мер и выдерживают некоторое форсирование динамики и других выразительных средств.

Исполняя обработку народной песни, необходимо обратиться к самой песне, вникнуть в ее литературный текст, вслушаться в ее мастерское вокальное или вокально-хоровое исполнение, не ограничиваясь стереотипными правилами грамотного академического прочтения нотного текста.

Художественно может быть исполнено лишь то произведение, содержание которого переплавлено в сердце музыканта, вложившего в ноты свое понимание образа. Для этого должны быть найдены собственные выразительные приемы, рожденные в творческих муках. Кроме того, может быть, нужно родиться артистом, но каждый солирующий музыкант обязан стремиться к высокому уровню сценического мастерства.

Публика уже по внешнему виду и манере выхода исполнителя, по его умению держаться на эстраде оценивает артиста. Слушатель чувствует, как он относится к своему искусству, насколько предан ему, ценит праздничный, но не напыщенный вид артиста, целесообразные, но не принужденные движения, эстетичные, но не искусственно красивые. Подлинный артист всегда найдет убедительные и яркие художественные решения, легко и в полную меру необходимости сумеет перевоплотиться в процессе раскрытия

музыкальных образов, не подавляя в себе внешней реакции на их эмоциональную суть.

Список литературы:

1. С. Ф. Лукин «Уроки мастерства домриста».
2. С. Ф. Лукин; М. И. Имханицкий «Методика Работы над новым репертуаром для домры».
3. Н. Т. Лысенко «Методика обучения игре на домре».
4. М. А. Ижболдин «Методика обучения игры на домре».