# *Специфика деятельности концертмейстера в классе домры*

*(****Методическая разработка)***

***Содержание работы:***

1. ***Введение***
2. ***Проблематика исследования***
3. ***Особенности звукоизвлечения***
4. ***Динамика***
5. ***Педализация***
6. ***Художественный образ***
7. ***Ансамбль (особенности метроритма, динамики)***
8. ***Репертуар (особенности партии фортепиано)***
9. ***Творческое содружество солиста и концертмейстера***
10. ***Некоторые практические наблюдения из собственного опыта***
11. ***Фортепианные транскрипции***
12. ***Выводы***
13. ***Список литературы***

# Введение

Концертмейстер – самая распространенная профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям (кроме пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы.

Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого искусства. Это глубоко ошибочная позиция. Современный концертмейстер должен обладать высоким уровнем технической подготовки, ярким художественным вкусом и культурой, а самое главное – у него должно быть особое призвание к этому делу. Этот высокий уровень доступен далеко не каждому пианисту.

Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпывающаяся чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе (то есть о каком-то всё же подыгрывании солисту), а о создании вокального или инструментального ансамбля.

1. **Проблематика исследования**

Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности посвящены многие исследования. Но в основном это рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами. Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инструменталистами – единичны. Специфика деятельности концертмейстера в работе с народными струнными инструментами почти не освещается.

В настоящей работе сделана попытка восполнить этот пробел. Методом исследования стали наблюдения за практической работой концертмейстеров и обобщение собственного многолетнего опыта работы в качестве концертмейстера в класседомры.Знание истории развития народных инструментов, эволюции народно-инструментального репертуара помогает понять «душу» русской народной музыки.

1. **Особенности звукоизвлечения**

Многие концертмейстеры, начинающие работу в классе народных инструментов (домры, балалайки), обладающие хорошей музыкальной интуицией и чуткостью, испытывают пианистическое неудобство оттого, что привычная игра «на опоре», которой учат на специальности, здесь не подходит, так как домра является щипковым инструментом и её звучание не отличается полётным, долгим звуком.

Концертмейстеру, посвятившему себя работе с народными струнными инструментами (домрой, балалайкой), необходимо иметь представление об основных приёмах **звукоизвлечения** на инструментах, с которыми приходится играть. Знание особенностей штриховой и звукоизобразительной палитры поможет в аккомпанементе найти им соответствующее звучание, найти динамическое и колористическое соотношение с тембрами данных инструментов.

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 nontroppolegato, 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.

1. **Динамика**

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.

При аккомпанировании народным инструментам **crescendo**на фортепиано в пассажах нужно делать позже, как бы «подхватывая» солиста, усиливая впечатление общего звучания, **diminuendo** – раньше, делая это сознательнодля того, чтобы «освободить» звуковое пространство для солиста.

**Педализация**

**О педали** можно сказать коротко: правая педаль очень лаконичная – в нужном месте, в нужной дозе. Среди концертмейстеров, много лет играющих с народными инструментами, существует такое понятие: педаль берется «кончиками ушей». При использовании педали необходимо учитывать динамику, протяженность звука солиста (возможности инструмента), приём звукоизвлечения, используемый штрих, стилистику музыкального произведения и многое другое. Очень часто концертмейстеры злоупотребляют левой педалью. Куда как проще играть с левой педалью – не нужно напрягать слух, заботиться о балансе ансамбля. Левая педаль нивелирует всё! И в том числе краски фортепиано, так необходимые для дополнения ансамбля. Состояние инструментов, на которых приходится работать, или выступать в концертах – непредсказуемое. Поэтому левая педаль должна быть всё время «на подстраховке» и по необходимости ею нужно пользоваться, применяя возможно неполную педаль. В то же время необходимо контролировать звучание рояля.

1. **Художественный образ**

Одной из задач концертмейстера является умение драматургически выстроить вступление, суметь за короткий отрезок времени настроить слушателя на **образное содержание произведения**, будь то обработка русской народной песни (Вариации на тему русской народной песни «Травушка - муравушка») или произведения других жанров.

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».

В.Н. Городовская (1919-1999гг.) в концертной пьесе «Выйду ль я на реченьку» также использует красочный приём в партии фортепиано – стук. В партии балалайки похожее звучание имеется в цифре 9 – удар по деке.

В «Концертных вариациях на тему русской народной песни «Калинка» В. Городовской есть ремарка: «стучать по крышке рояля, имитируя стук каблуков» (8 тактов). Это представляет достаточно сложный момент для концертмейстера, так как после этого красочного приёма, за одну восьмую паузу, необходимо точно попасть на клавиатуру и продолжить игру.

Народные аккомпанементы требуют от концертмейстера хорошей технической базы, умения играть легко в быстрых темпах пассажи «туше» – «шепчущей» звучностью. Движения пальцев почти невидимые, игра лишь кончиками – «кожей» подушки пальца. Иногда бывает достаточно веса пальца, но с особой артикуляцией – «говорком» (parlando). Ансамблевую трудность представляет совместное исполнение пассажей:

Б. Трояновский «Уральская плясовая»

Своеобразные спецэффекты наблюдаются и в партии фортепиано, памятуя о том, что роль домры и фортепиано в дуэте имеют полноправное значение. Пример: С. Лукин «Серьёзные вариации»на тему Итальянской польки С. Рахманинова. У солиста – флажолеты, пианист исправляет поломку фортепиано, актёрское мастерство.

1. **Ансамбль (особенности метроритма, динамики)**

**Для точнейшего совпадения в ансамбле**, можно рекомендовать совместно с солистом поучить пассажи с опорой на первые ноты группировок.

Умение реагировать очень быстро на то, что именно в данный момент играет солист, нередко необходимо в произведениях плясового характера, где встречаются синкопы без первой доли. Нужно играть их, не теряя при этом ощущения ритмической пульсации (М. Цайгер «Я с комариком плясала», заключительный раздел Allegro). Концертмейстер должен обладать абсолютным чувством ритма, иначе он никогда не станет достойной частью ансамбля. Звуковые пределы f и p необходимо учить. Это не только звуковая трудность, но одновременно и техническая проблема. Требуется большое искусство, чтобы не заглушить солиста. Концертмейстер должен умело выстраивать подголоски, смягчать фон, делая его подчас «совсем воздушным».

Профессиональной деятельности концертмейстера должны быть присущи  мобильность и быстрота реакции. В случае,   если солист на концерте или экзамене вдруг  «теряет» текст, перескакивает или пропускает какой-либо эпизод, а в практике детского исполнительства это встречается довольно часто, то опытный концертмейстер, не переставая играть, должен подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца (Пример М. Угрюмовой «Белолица – круглолица» 3 часть звучала очень медленно… вследствие потери во время исполнения медиатора).

Приведу понравившееся мне высказывание доктора искусствоведения Д.К. Кирнарской: **«Если человек виртуозно одарён, то тембр звука, характер его взятия, его артикуляция самопроизвольно рождает у музыканта те движения, которые нужны, чтобы получить именно этот звук»**

Главное условие ансамбля – согласованное звучание рояля и солиста. И дело не только в динамике, но и в характере звучания, настроении. Необходимо напомнить, что партия солиста на протяжении всего произведения должна звучать в сознании концертмейстера и совпадать с реальным звучанием солиста – от этого зависит успех ансамбля.

1. **Репертуар (особенности партии фортепиано)**

На сегодняшний день имеется оригинальный репертуар для домры, по качеству не уступающий репертуару академических инструментов. Исполнительское мастерство на народных инструментах находится на высоком уровне, но именно «жанр обработки стал своеобразной лабораторией, в которой шло расширение образно-стилистического диапазона музыки для домры. В жанре современных обработок присутствует вариационный метод развития. Изменился музыкальный язык – происходит обогащение песенных мотивов необычной ритмикой и терпкими полифоническими соединениями (А. Данилов «Калинушка» обработка донской казачьей песни), ассимиляция фольклорных образцов с джазовой стилистикой (Е. Шабалин «Ах ты берёза», А. Данилов «Коробейники»).

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»

**Все это и многое другое говорит о том, что роль фортепианного аккомпанемента все более возрастает. Это уже не «музыкальный фон к основной мелодии, имеющий в произведении второстепенное значение», это равноправное партнёрство.** Аккомпанемент играет важнейшую роль в создании музыкального образа, может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление.

1. **Творческое содружество солиста и концертмейстера**

Известный исполнитель и композитор – домрист А. Цыганков всегда подчёркивает особую важность **творческого содружества с пианистом,** когда слушателя поражает не просто удачный аккомпанемент, а именно совместное творчество двух музыкантов. Со своим жизненным другом, женой и блистательной пианисткой – аккомпаниатором **Инной Шевченко** в течение 36 лет **А. Цыганков** дал около 1500 сольных концертов во всех регионах Российской Федерации, республиках бывшего Советского Союза и зарубежных странах.

В статье И. Гранковской о балалаечнике Евгении Блинове написано так: «Евгений Григорьевич Блинов исполнитель яркий и самобытный, его искусство отмечено печатью неповторимости, лишь ему присущего своеобразия. В его руках певунья балалайка звучит мастерски: красочно, одухотворенно, темпераментно. Гастрольные поездки **Евгения Блинова** в дуэте с подлинным мастером ансамбля **ИскринойБлиновой** по нашей стране и за рубежом (около 30 стран) - это триумф русского инструментального исполнительства». Творческое содружество пианистки **Ларисы Готлиб** с балалаечником **Валерием Зажигиным** продолжается более 25 лет. Высокая музыкальная культура, знание всех тонкостей исполнительства, блестящий ансамбль позволяют им включать в концертные программы произведения самых разных авторов и добиваться той убедительности трактовок, которая присуща большим артистам. Балалаечник **Андрей Горбачев**, в содружестве с пианисткой **Татьяной Ханиновой** с 1993 года начали гастролировать по России и за рубежом как «Классик-дуэт». Впервые в этом жанре исполнители назвали свой ансамбль дуэтом. Пресса отмечает характерные черты исполнительского стиля «Классик-дуэта»: яркость, эмоциональность и своеобычие интерпретаторских решений, безупречное техническое мастерство, эффект «слияния тембров» двух инструментов за счет необычного динамического баланса и особого характера туше, присущего обоим исполнителям.

**Тамара Вольская и Александр Трофимов –** семейный дуэт. Сделали очень много переложений для домры и баяна.

Список исполнителей на этом не заканчивается. Хочется отметить наличие профессиональной подготовки концертмейстеров, формирование школы аккомпанемента народным инструментам. Возрождение и развитие русской народной песни, русских народных инструментов – это возрождение и развитие всего лучшего, отобранного народом. Домровая и балалаечная российские школы постепенно вписываются в общемировое музыкальное пространство. Многие современные композиторы создают интересные и высокохудожественные оригинальные сочинения для этих инструментов. Произведения для народных инструментов рождаются на наших глазах, и, возможно, Вы можете стать первым интерпретатором аккомпанемента новых сочинений, написанных для балалайки или домры. Возможно, Вам предстоит продолжить опыт концертмейстеров ХХ века.

1. **Некоторые практические наблюдения из собственного опыта:**
2. Пианисту необходимо развивать интуитивное ощущение так называемого «вдоха» солиста. Л. Бойченко «Чувствовала замах медиатора» И солист должен своевременно показывать вступление головой и снятие звука. Пианист и домрист дышат вместе, общаются на сцене, устанавливают эмоциональный контакт.Посадка в поле видимости бокового зрения Музыкальное произведение зачастую требует от исполнителей известной доли артистизма: неинтересно смотреть на напряжённые, серьёзные лица.
3. В идеале ножка рояля должна находиться на одной линии с крайней левой ножкой стула, создавая, тем самым, угол 45С.Но музыкантам приходится адаптироваться к различным репетиционным и концертным условиям (Пример – районный праздник работника ЖКХ – домра и фортепиано, по мнению организаторов, должны сидеть друг к другу спиной. На концерте возникли трудности. Выступление оказалось не провальным, благодаря мастерству музыкантов, сыгранности, взаимопониманию).Таким образом, музыканты предвосхищают, предугадывают грядущие события, действия, намерения. Антиципация — «предвосхищение, предугадывание событий, заранее составленное представление о чем-либо»
4. Игра с учеником отличается от игры сисполнителемдругого уровня: начинающему солисту надо оказывать помощь. Здесь необходима **поддержка**ритмическая, темповая, психологическая.
5. Шендерович Е.М. в книге «В концертмейстерском классе» утверждает, что глаза концертмейстера во время исполнения должны быть прикованы к нотному тексту. С этим позволю себе не согласиться – глаза пианиста вовсе не должны быть постоянно прикованы к нотам. Это не совсем правильно, в поле зрения концертмейстера обязательно должен быть и певец, так как с ним нужен зрительный контакт. В этом случае концертмейстер ещё лучше понимает и чувствует певца, а певец, в свою очередь, ещё лучше ощущает поддержку пианиста, в том числе и моральную. Хорошо аккомпанировать концертмейстер может лишь тогда, когда всё его внимание устремлено на солиста, когда он повторяет «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово, а ещё лучше – предчувствует заранее, предвкушает то, что и как будет исполнять партнёр.
6. **Фортепианные транскрипции**

Не всегда репертуар, исполняемый концертмейстером, бывает ему технически доступен или, по крайней мере, не всегда пианист имеет достаточно времени, чтобы овладеть технической стороной исполнения в совершенстве. В таких случаях следует предпочесть целесообразные упрощения музыкальной ткани, но, ни в коем случае не нарушая основного содержания произведения. Особенно часто такая необходимость может встретиться при игре оперного клавира. Часто подобные изменения полезны не только в целях упрощения фактуры, но и для достижения лучшей звучности.

Немаловажным является вопрос об оркестровом звучании фортепиано, не всегда фортепианная партия бывает удобной, концертмейстер должен знать правила оркестровки, а также уметь грамотно переложить неудобные эпизоды в фортепианной фактуре, не нарушая замысла композитора. В этом случае педагог инструменталист (народник) должен помочь концертмейстеру сделать правильные «купюры», высказать свои пожелания, если оркестровая фактура сложная и неудобная.  
Специфика работы концертмейстера предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т.д. Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии – её жанр и характер.

1. **Выводы**

Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов, оперной партитуры.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

**Список литературы**

1. Баринова М.Н. Очерки по методике фортепиано. Л., 1926
2. Бойченко Л.В. «Традиционные направления русского народного инструментального искусства сквозь призму концертмейстерского опыта»

Свердловское областное музыкальное училище (колледж)

имени П.И. Чайковского, г. Екатеринбург

1. Варламов Д. И., Коробова О. А. Антипация в деятельности музыканта-концертмейстера // Музыковедение, № 5, 2012. С. 36–40.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1 М.: Музыка, 1988
3. Доливо А.Л. Певец и песня. М.; Л., 1948
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность Музыка в школе – 2001 - № 4
5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М., 2002
6. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
7. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические 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>
9. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993.
10. Темнова Н. Н. Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры. Методические рекомендации // ОмГУ им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2012.
11. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969, № 4
12. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога М., Музыка, 1996