**Муниципальное бюджетное учреждение**

**Дополнительного образования**

**Детская школа искусств «Форте»**

Тема статьи:

**«Специфика работы концертмейстера**

**в классе домры в условиях ДШИ»**

**Преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер**

**Евполаева Юлия Анатольевна**

**г. Тольятти 2019**

**Введение**

За последние семьдесят 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.

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 к работе в классе домры, немногочисленность методической литературы по этому вопросу и ее практическая недоступность для изучения обосновывают актуальность выбранной темы.

Цель данных методических рекомендаций — раскрыть специфику работы концертмейстера в классе домры. Цель обусловила постановку следующих задач:

- определить основные задачи работы концертмейстера с инструменталистами;

2

- обозначить профессионально-личностные качества концертмейстера, необходимые для работы в инструментальном классе;

- охарактеризовать специфику домры как сольного инструмента и особенности домрового репертуара;

- рассмотреть специфические задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры.

Научно-методической базой данных рекомендаций 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 и литература, посвященная специфике домры как музыкального инструмента и особенностям игры на ней.

В работе нашло отражение некоторое обобщение собственного практического опыта работы в классе домры, участия в мастер-классах преподавателей высших музыкальных учебных заведений Самары, Тольяттинского музыкального колледжа, общения с педагогами-домристами и коллегами-концертмейстерами, имеющими значительный опыт ансамблевой игры с домрой.

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.

**Задачи концертмейстера в работе с исполнителями-инструменталистами**

Концертмейстерство является удачным примером универсального сочетания в рамках профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога [10].

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» [15]. Для успешного осуществления многофункциональной деятельности концертмейстер должен владеть необходимым комплексом знаний, умений и навыков.

3

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.

Е. А. Островская в своей диссертационной работе «Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере

4

инструментального исполнительства» выделяет несколько основных принципов, в разработке которых нашли отражение этические правила концертмейстерской деятельности. Первый принцип — заинтересованность концертмейстера в работе, которая способствует постижению им специфики солирующего инструмента и позволяет оказывать помощь солисту, особенно начинающему. Второй принцип, отмеченный Е. А. Островской, касается высокого художественного уровня исполнения пианистом своей партии, что является неотъемлемой составляющей профессионализма концертмейстера и служит эталоном для еще не обладающего мастерством солиста. Третий педагогический принцип — принцип коррекции исполнения может осуществляться как в словесной, так и в музыкальной форме с целью преодоления исполнительских недостатков неопытных музыкантов. Следующий принцип — психологический — проявляется в создании концертмейстером в любых учебных ситуациях стабильной, психологически комфортной атмосферы, способствующей позитивной творческой деятельности и взаимопониманию педагога и ученика. Реализация пятого, общеэстетического принципа может сыграть, по мнению Е. А. Островской, значительную роль в создании 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» [10]. Последний, шестой педагогический принцип, выявленный Е. А. Островской в исследованиях, связан с формированием ценностно-нравственных установок солиста, а именно воспитанием позитивного мировосприятия и объектно-центрированного мироощущения инструменталиста.

**Профессионально-личностные качества концертмейстера, необходимые для работы в инструментальном классе**

В союзе «солист-концертмейстер», в отличие от ансамбля равноправных партнеров, выполнение ансамблевых задач и ответственность за качество ансамбля ложатся практически полностью на пианиста. Таким образом, одним из важнейших условий эффективной работы концертмейстера становится степень сформированности его профессионально-коммуникативных качеств.

5

Сущность этого понятия раскрывает в своей монографии «Формирование профессиональных коммуникативных качеств музыканта-исполнителя в процессе занятий камерным ансамблем» Е. П. Лукьянова и определяет их как «совокупность социально-ориентированных, имеющих художественную направленность свойств личности, проявляющихся в активизации коммуникативной деятельности средствами музыкально-исполнительского искусства» [5]. В состав профессионально-коммуникативных качеств музыканта-исполнителяЕ. П. Лукьянова включает музыкально-сценическую общительность, ансамблевую адаптивность, деятельную эмпатию и художественную антиципацию.

Антиципация — «предвосхищение, предугадывание событий, заранее составленное представление о чем-либо» [1] — является принципиальной основой совместной деятельности музыкантов. 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 [2], стремиться интуитивно проникнуться его намерениями. Для успешной профессиональной деятельности пианист должен обладать помимо профессионально-коммуникативных рядом других психологических качеств. Так внимание концертмейстера — многоплоскостное, требует распределения между всеми составляющими ансамблевого исполнения и направлено не только на собственные исполнительские задачи, но и на контроль за звуковым балансом, звуковедением у солиста, за воплощением единства художественного замысла. Как в текущей работе, так и в концертных выступлениях очень важны такие качества концертмейстера как мобильность, 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

6

ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Высокий профессионализм и безупречная музыкальная культура концертмейстера должны сочетаться с эмоциональной чуткостью и безупречной выдержкой, творческой изобретательностью и тщательным самоконтролем, трудолюбием и способностью к концентрации внимания, высокой степени ответственности и развитой мобильности, скромности и организаторской активности, требовательности к достижению художественного идеала и способности к самопожертвованию.

**Специфические задачи концертмейстера в работе над произведениями для 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 [12]. 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.

7

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 обычно 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,

8

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

9

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

10

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 художественной антиципации, поскольку весьма сложно предвосхитить нечто неизвестное. Не следует также рассчитывать и на то,

11

что 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.

12

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.

13

**Список литературы:**

1. Варламов Д. И., Коробова О. А. Антипация в деятельности музыканта-концертмейстера // Музыковедение, № 5, 2012. С. 36–40.

2. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971.

3. Коробова О. Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера [Электронный ресурс]: <http://www.dissercat.com/content/antitsipatsiya-v-strukture-khudozhestvenno-tvorcheskoi-deyatelnosti-kontsertmeistera>

4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музгиз, 1961.

5. Лукьянова Е. П. Формированиепрофессионально-коммуникативных качеств музыканта-исполнителя в процессе занятий камерным ансамблем. Екатеринбург: Изд-во УМЦ УПИ, 2007.

6. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. Л.: Музыка, 1972.

7. Махан В. А. Домра и домровое искусство на рубеже веков [Электронный ресурс] URL: <http://vsemusic.ru/articles/music/domra1.php>

8. Мельникова Ж. В. Специфика работы концертмейстера в классе домры // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань: Полиграфическая лаборатория Казанской государственной консерватории, 2011. С. 199–203.

9. Дж. Мур. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / пер. с англ. М.: Радуга, 1987.

10. 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>

11. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993.

14

12. Темнова Н. Н. Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры. Методические рекомендации // ОмГУ им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2012.

13. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для учащихся. М.: Интерпракс, 1994.

14. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 15. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка, № 4, 1969.

15