**Специфика работы концертмейстера в классе домры**

Корнилова Алла Михайловна,

Концертмейстер МАУ ДО (ДД(Ю)Т г. Перми

***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 недоступностью 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;
* 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.

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.

Деятельность концертмейстера начинается уже с самых первых уроков. Вся работа над музыкальным произведением от фрагментарного прочтения до целостного охвата композиции проходит при его непосредственном участии. Конечно, учащийся, прежде всего, разбирает и выучивает нотный текст. Но он твердо знает, что на уроке он будет выступать как настоящий артист в сопровождении опытного пианиста. Между учеником и концертмейстером возникает творческая связь, сотрудничество, которое будет направлено на раскрытие художественного образа каждого музыкального произведения. Концертмейстер помогает ученику обогащать музыкальные представления, лучше понять, усвоить и передать содержание произведения, укрепляет интонацию. Развивает ритмическую дисциплину ученика и согласованность исполнения партий. Разнообразие репертуара обязывает концертмейстера владеть различными приемами игры, богатством нюансировки, развитым чувством ритма, стиля. Он должен знать специфические особенности солирующего инструмента - законы звукоизвлечения, дыхания, техники. Игра концертмейстера с более взрослым музыкантом отличается от игры с начинающим. Именно в этом возрасте учащемуся предлагается совместно с концертмейстером освоить азы метро - ритма, ансамблевого слушания, синхронности исполнения, темпового соответствия. Необходимо выработать умение приспособиться к личности и исполнительской манере ребенка: неритмично играющего – держать, робкого – воодушевлять, эмоционального – сопровождать.

Существует несколько этапов подготовки учащегося к выступлению. Огромный период проходит в классе. Это как бы «приручение», «укрощение» произведения: разбор, многократные повторения фрагментов, работа над метроритмом, ансамблем, сыгрывание, работа над формой произведения. Преподаватель по инструменту совместно с концертмейстером подсказывают ученику верные образы, настроения музыки. Еще одним этапом является выучивание произведения. Здесь необходимы: детализация, игра с преувеличением, установление логических связей. Концертмейстер шаг за шагом проделывает с учащимся эту трудную, но, безусловно, интересную работу. Если все сделано правильно, то исполнение на эстраде станет приятной миссией, как для ученика, так и для концертмейстера. Особую роль в подготовке к концертным выступлениям играют репетиции в зале. Мастерство концертмейстера заключается в нахождении нужного звукового баланса, соответствующего акустике помещения. Концертмейстер также помогает воспитаннику приобретать артистические навыки общения с публикой. На эстраде волнуются все, но каждый по-своему. Здесь необходимо учитывать различные типы темперамента юных артистов и быть готовым к любым сюрпризам. Поэтому концертмейстер должен наблюдать за повторяющимися проявлениями психики ребенка на сцене.

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.

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 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.

Таким образом, творческая деятельность концертмейстера включает и исполнительскую, и педагогическую, и организационную, где музыка выступает в качестве реального самостоятельного художественного процесса.

Для педагога по классу домры 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.

 ***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.

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-исполнителя Е. 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 не только профессионально-коммуникативными, но и другими психологическими качествами. 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 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***

***Особенности звукоизвлечения***

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. 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. Я считаю, 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.

***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. В пассажной технике – фортепиано отступает на второй план, но играть следует очень активно, цепко.

При аккомпанировании народным инструментам crescendo на фортепиано в пассажах нужно делать позже, как бы «подхватывая» солиста, усиливая впечатление общего звучания, diminuendo – раньше, делая это сознательно для 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.

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.

***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 или произведения других жанров. 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). Своеобразные спецэффекты наблюдаются и в партии фортепиано, памятуя о том, что роль домры и фортепиано в дуэте имеют полноправное значение.

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

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. Главное условие ансамбля - согласованное звучание рояля и солиста. И дело не только в динамике, но и в характере звучания, настроении.

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.

***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. 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. Формирование профессионально-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]: 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]: http://www.dissercat.com/content/psikhologicheskie-aspekty-deyatelnosti-kontsertmeistera-v-muzykalno-obrazovatelnoi-sfere-ins
11. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993.
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.