

Рысалиев Нухсан Зарлыкович

концертмейстер

ГБУДО ДШИ «Центр»

г. Москва

СПЕЦИФИКА И ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА- ПИАНИСТА В КЛАССЕ ДОМРЫ

Аннотация: статья посвящена работе концертмейстера-пианиста в классе домры детской школы искусств. Автором подробно описываются основные способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера, работающего в инструментальном классе струнных щипковых инструментов.

Ключевые слова: концертмейстер-пианист, домра, основные технические приемы, организация фактуры, динамический баланс, педализация.

Профессия концертмейстера – одна из самых распространённых среди пианистов, требующая высокого музыкального мастерства, художественной культуры, таланта и особого призвания. Специфика этой профессии обширна и имеет несколько разновидностей, которые варьируются в зависимости от того, с солистом или коллективом проходит учебный процесс.

Концертмейстер – пианист в детской школе искусств – кто он: помощник преподавателя, аккомпаниатор, ансамблист или кто-то еще? В чем особенности деятельности этого специалиста и суть многообразия видов деятельности в процессе работы? В своей статье я попробую ответить на некоторые из них на примере работы в классе домры, поделюсь опытом работы Детской школы искусств «Центр», затронув отдельные специфические особенности работы концертмейстера-пианиста.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных музыкальных специальностей, и в этом смысле он – концертмейстер – универсальный музыкант. Это не всегда просто: способы и приемы аккомпанирования скрипке или

трубе, домре или хору, или вокалисту – совершенно разные и требуют отдельного подхода. Из-за подобных сложностей часто концертмейстеры делают свой выбор на одной определенной музыкальной направленности или группе инструментов, с которыми они предпочитают сотрудничать.

Остановлюсь более подробно на специфике работы концертмейстера-пианиста в классе домры. Домра – один из старинных русских народных струнных щипковых инструментов. Основные технические приемы игры на домре – тремоло, пиццикато, флажолеты, дробь, арпеджато. Концертмейстеру необходимо разбираться в этих приемах и знать особенности их исполнения. Концертмейстер должен уметь найти соответствующий штриху солирующего инструмента способ звукоизвлечения для аккомпанемента.

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 исполнении, 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, 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 преподавателя 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.

Концертмейстеру необходимо помнить, что приступая к работе над фортепианной партией, в первую очередь нужно 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.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха- аплодисментов, цветов, почести и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Для преподавателя по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, а также музыкальный единомышленник.

Список литературы

1. Александров А.Я. Школа игры на трехструнной домре / А.Я. Александров. – М: Музыка, 1979.
2. Искусство пианиста-концертмейстера. Теория и практика: Сб. статей конференции Школы концертмейстерского мастерства 2014 года. – М., 2015.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность / Е.И. Кубанцева. – М., 2002.
4. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство, психология / Е.А. Островская. – М. 2009.
5. Чунин В. Школа игры на трехструнной домре / В. Чунин. – М., Советский композитор, 1986.
6. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е.М. Шендерович. – М., 1996.