

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Мостовская детская школа искусств»
муниципального образования Мостовский район

Методическая разработка

«Особенности работы концертмейстера в классе домры и балалайки»

**Концертмейстер фортепиано
Шапошникова О.Н.**

**пгт Мостовской
2022 г.**

Содержание

I. Введение.....	3
II. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера.....	4
III. Специфика работы концертмейстера.....	7
Особенности работы концертмейстера в классе домры.....	
Особенности работы концертмейстера в классе балалайки....	
IV. Заключение.....	15
V. Список литературы.....	16

I. Введение

Концертмейстер – самая распространенная профессиональная деятельность пианиста. Работа концертмейстера необходима всем: и на занятиях по всем специальностям (кроме собственно пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском уровне (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера и аккомпаниатора не обходятся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища, вузы. Несмотря на это, многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это глубоко ошибочная позиция.

Квалификация «концертмейстер» является одной из распространенных сфер деятельности пианиста. В условиях современных требований она предполагает определённый универсализм, учитывающий два аспекта обучения в концертмейстерском классе: получение специальных и фундаментальных знаний. Профессия «концертмейстер» предполагает владение общими музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, развитым гармоническим слухом, чувством ритма, чувством формы, способностью охватывать произведение в целом, пониманием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определённому композитору или определённому этапу в музыкальном искусстве. Кроме того, концертмейстеру нужно владеть информацией об интерпретации и исполнительской манере, взаимосвязи темпа музыкального произведения и осмысленным произнесением словесного текста и процессом дыхания. В работе концертмейстера нельзя упускать огромную роль ансамбля, совместного общения, партнерства и обмена информацией.

Солист и пианист (аккомпаниатор) в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем, Мусоргского с Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников – так называемых свободных художников – к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпанеента (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М.Мусоргского, В.Сафонова, Ф.Блюменфельда. Великие советские пианисты

Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, Рихтер, Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов - ансамблистов. Со временем исторически объективные процессы обусловили тенденцию узкой специализации (в средних и высших музыкальных заведениях открылись классы концертмейстерского мастерства), что во многом сказалось на разделении сольной и ансамблевой деятельности пианистов. Появилась возможность достичь впечатляющих результатов не только в сольном, но и в ансамблевом, в частности, в искусстве аккомпанирования. Доказательство тому - выдающаяся творческая практика замечательных пианистов-концертмейстеров М. Бихтера, С. Давыдовой, М. Карандашовой, А. Ерохина, В. Ямпольского, Е. Шендеровича, В. Чачаева и др. Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности специально посвящены исследования Н. Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» и Е. Шендеровича «В концертмейстерском классе». Эти авторы, в частности, подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты работы над чтением с листа и транспонированием. Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инструменталистами – единичны. Так о концертмейстерстве в классе струнных смычковых инструментов ведут речь Е. Шендерович, С. Урываева, Г. Брыкин.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в колледже и школе искусств занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить учащегося к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность.

II. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть инструментом – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший пианист не достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией соло и партией аккомпанемента. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений:

- навык «организовать» партитуру;
- «выстроить вертикаль»;
- выявить индивидуальную красоту солирующего голоса;
- обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани;
- дать дирижерскую сетку и т.п.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного. Специфика работы концертмейстера в педагогическом колледже и школе искусств состоит в том, ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом.

Знания и умения, необходимые концертмейстеру для профессиональной деятельности:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого; играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;

- владение навыками игры в ансамбле;

- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;

- знание правил оркестровки; особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, знание ключей - для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов; наличие тембрального слуха; умение играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;

- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;

- знание основных дирижерских жестов и приемов;

- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию;

- знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; осведомленность об основных движениях классического балета, бальных и русских народных танцев; знание основ поведения актеров на сцене; умение одновременно играть и видеть танцующих; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; умение

импровизировать (подбирать) вступления, отыгрыши, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии;

- знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах – гуслях, балалайке, домре;

- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре;

- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик. При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей; активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая

осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств:

внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил;

мобильность, быстрота и активность реакции. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу;

воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выразить свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Работа концертмейстера предполагает наличие у пианиста ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств. А вследствие того, что концертмейстер очень часто осуществляет разбор с учащимися нового учебного репертуара, то помимо всех перечисленных знаний требуется еще педагогический такт и интуиция.

III. Специфика работы концертмейстера

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику.

Концертмейстеру не обойтись здесь без умения слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. Для этого надо отдельно проиграть партию

аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все внегармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования. В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента.

В самостоятельной работе пианист выявляет принципы построения пассажей, определяет опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо знакомится с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

Особенности работы концертмейстера в классе 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.

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 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 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 исполнении, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домры.

Особенно тщательно нужно следить за одновременностью снятия звуков 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 обычного удара, и в игре с неопытными исполнителями концертмейстер должен быть бдительным, чтобы момент появления звука у домры и фортепиано точно совпадал.

Основой организации фактуры, как и в любых аккомпанементах, должен быть бас, а звучание правой руки пианиста, в аккомпанементах типа «бас-аккорд», «гармоническая фигурация», «мелодическая фигурация» должно быть легким и прозрачным, за исключением тематических проведений с обозначенной яркой динамикой.

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.

Педаля 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 выступления, 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 с педализацией, 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, поэтому 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 сочинения в оригинальном виде. В создании убедительной интерпретации переложений для скрипки, флейты, вокальных сочинений концертмейстер должен взять на себя стилистические составляющие исполнения, способствующие приданию звучанию академического характера. От концертмейстера также требуется 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 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 замечательный музыкант, гуслир 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 от других инструментов, владеющего богатой палитрой звучания, обладающего чарующим артистизмом и сценическим обаянием».

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».

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, 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».

Некоторые аспекты работы концертмейстера в классе балалайки.

История народных инструментов достаточно молодая. По сравнению с развитием скрипичного, виолончельного и другого классического искусства, народные инструменты стали развиваться профессионально чуть более 100 лет назад. Пристальное внимание на эти инструменты обратил Василий Васильевич Андреев. Изначально он создал «Кружок любителей игры на балалайках», который затем в 1896 году стал называться Великорусским оркестром В.В. Андреева. Это был первый профессиональный оркестр, куда вошли народные инструменты. Народники считают этот момент отправной точкой, когда народные инструменты стали развиваться профессионально. Поэтому народный оригинальный репертуар совсем не большой, несравнимый с тем, какой репертуар имеют классические музыкальные инструменты. Соответственно, весь репертуар для народных инструментов делится на два блока: блок народной музыки и блок различных переложений.

Многие известные исполнители на балалайке обогатили ее репертуар своими сочинениями и переложениями: В.В. Андреев, П.И. Нечепоренко, А.Б. Шалов, В.Е. Зажигин, А.В. Зверев, А. Архиповский и многие другие музыканты.

Необходимо сказать несколько слов о фортепианном аккомпанементе балалаечных произведений. Довольно часто аккомпанемент, написанный корифеями балалаечного искусства, бывает не просто неудобным для исполнения, но и неинтересным в художественном плане, чего не скажешь о партии балалайки. В этом случае необходимо создавать для себя технически наиболее удобный аккомпанемент, внося в него новые краски, иногда меняя приемы исполнения. Редко, но встречаются произведения, особенно для младших классов, когда аккомпанемент имеет мощную, пусть даже разложенную, аккордовую фактуру на фоне нежной, тонкой мелодии солиста. Такой перегруженный различными гармониями аккомпанемент нужно сбалансировать с партией солиста, соблюдая художественную составляющую исполнения и композиторский замысел. Так же в произведениях для младших классов встречается очень скудный аккомпанемент, либо гитарный, либо его полное отсутствие. В этом случае концертмейстеру можно разнообразить свою партию через варьирование фортепианной гармонической фактуры, импровизации вступления и заключения. Подбор аккомпанемента – это творческий процесс для концертмейстера, который требует не только определенных знаний и умений, но и вообще желания творить.

Что же особенного в звучании балалайки? Если говорить о динамических возможностях этого инструмента, то, прежде всего, балалайка – самый тихий инструмент. Особенно нужно помнить об этом, когда концертмейстер работает с детьми. Необходимо знать, что есть специфика работы с детьми-балалаечниками, обучающимися в ДМШ, с подростками, обучающимися в музыкальных колледжах и училищах, и своя специфика исполнения при работе с концертными исполнителями.

Играя с маленьким балалаечником, нужно обладать умением играть *piano*, подстраиваться под звук ребенка, и хорошо слушать и слышать исполнительские намерения ребенка. Конечно, это не специфика игры только с народными инструментами. При игре с любым инструментом концертмейстеру нужно играть «под солиста», слушать и слышать солиста, окутывать его своим звучанием. Но умение играть *piano* ни с каким другим инструментом не должно быть так сильно развито как при игре с балалайкой. При этом *piano* не пассивное, вялое, а хорошее динамическое *piano* для хорошего баланса с балалайкой.

Если говорить о том, что многие произведения в репертуаре балалаечников являются скрипичными переложениями, то соответственно со скрипкой и балалайкой концертмейстер должен играть по-разному.

Взятие звука на балалайке происходит отдельным отчетливым ударом или же щипком пальца. Тремоло отличается большей певучестью, чем тремоло скрипки. Кроме того, балалаечники используют огромное количество приемов звукоизвлечения. Концертмейстеру необходимо соответствовать такому точному взятию звука при всех используемых балалаечником приемах игры. Потренироваться, поучиться этому отдельно от балалаечника концертмейстеру невозможно. Концертмейстер, играющий с балалаечником, должен уметь играть хорошее *staccato*. Сам штрих, само звукоизвлечение концертмейстера должно быть настолько компактным, собранным, острым, чтобы оно соответствовало тем штрихам и звучанию, которым обладает народный инструмент.

На балалайке существует огромное количество приемов звукоизвлечения, отличающихся своей красотой и выразительностью. Рассмотрим основные из них.

1. Арпеджиато – обозначается волнистой чертой перед аккордом. Подушечка большого пальца правой руки скользит по струнам от низкого звука к высокому. Концертмейстеру необходимо хорошо попадать в первый звук арпеджиато и в последний, если им заканчивается произведение.

2. Одинарное пиццикато – звук извлекается указательным пальцем по одной струне.

3. Щипок большим пальцем или пиццикато большим пальцем – большой палец ударяет по одной из струн только вниз. Этот прием исполнения, как и одинарное пиццикато, требует уверенного, активного звукоизвлечения концертмейстера: *staccato* от кончика пальца, минимальное использование педали.

4. Бряцание – это удар по всем струнам указательным пальцем вверх и вниз. Этот прием используется в пьесах, которым не свойственна певучесть. Термин «бряцание» - производный от слов бряцать, брэнчать – в настоящее время звучащий несколько архаично, но довольно образно и точно характеризует специфику основного приема игры на балалайке. Это прием многозвучный, требующий от концертмейстера яркой звуковой поддержки, использования педали.

5. Двойное пиццикато – поочередные удары по струне большим и указательным пальцами вверх и вниз. Двойное пиццикато для юных балалаечников прием не простой. Применяется при исполнении различных фигураций и пассажей в подвижном темпе. Верно исполненный, он звучит легко и свободно. Игра концертмейстера должна быть соответствующей.

6. Дробь – звук извлекается за счет поочередных ударов пальцев правой руки по струнам сверху вниз и наоборот. Дробь бывает трех видов: малая, большая и обратная. Дробь – этот яркий элемент исполнения. В местах, где применяются дроби, концертмейстеру важно не выпасть из художественного замысла исполнителя и поддержать звучание балалайки энергичным звукоизвлечением.

7. Пиццикато левой рукой (срывы) – обозначается значком + над нотой. Звук извлекается за счет срыва струны пальцами левой руки. Сочность звука зависит от силы срыва. Срывы – очень нежный прием звукоизвлечения на балалайке. Концертмейстеру важно предвидеть и не заглушить своим исполнением этот тонкий прием.

8. Тремоло – исполняют быстрым чередованием ударов указательного пальца правой руки по струне. Этот прием похож на бряцание, только удары по струне чаще и мельче. Тремоло играют по трем струнам, по двум унисонным струнам, и по одной струне. Прием тремоло требует от концертмейстера ритмической четкости сопровождения, чтобы помочь юному балалаечнику не застревать на этом приеме, а соблюсти стабильность темпа и баланса звучания.

9. Глиссандо – это скольжение от звука к звуку. Этот технический прием предполагает одинаковое художественное воплощение солиста и концертмейстера. Чтобы солисту точно исполнить глиссандо, концертмейстеру необходимо ритмически организовано исполнить свою партию.

10. Вибрато – при его исполнении надавливают ладонью правой руки на струны за подставкой балалайки, одновременно указательным пальцем извлекают звук, раскачивают струну. Это очень красивый прием звукоизвлечения, один из самых приглушенных и выразительных. Он чаще всего используется, чтобы придать звучанию нежный лирический оттенок. Концертмейстеру нужно легко и гибко поддерживать солиста, ювелирно пользоваться педалью, чтобы не добавлять излишней размытости звучанию.

11. В игре на балалайке гитарный прием *tirando* подвергся некоторому видоизменению. Гитарные приемы – гитарное пиццикато, тремоло, перебор, одновременный щипок двух или трех струн –

заимствованы из технического арсенала гитаристов. Гитарные приемы представляют особую трудность для балалаечников. Их звучание отчетливо и многозвучно. Концертмейстеру важно хорошо слышать каждую ноту и быть с солистом в хорошем балансе.

12. Флажолеты бывают натуральные и искусственные. Флажолеты – звуки особого тембра. Название приема связано с тем, что извлекаемый звук немного глуховат и напоминает чем-то тембр флейты.

Обозначив основные аспекты работы в классе народных инструментов, хочется также подчеркнуть большую роль работы концертмейстера и во время работы с учеником над произведением в классе, и во время концертных выступлений. Так, во время работы в классе, пианист помогает справиться с непонятным ритмом, дублируя на фортепиано сольную партию. Когда ученик не дослушивает длинные ноты во время пауз у фортепиано, бывает полезно временно заполнять такую паузу аккордами, чтобы ученик чувствовал ритмическую пульсацию. И, несомненно, огромная роль концертмейстера – на концертных выступлениях, когда успех солиста-ученика во многом зависит от концертмейстера.

IV. Заключение

Работа концертмейстера включает в себе и чисто творческую (художественную) и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе с учащимися любых специальностей. Самое большое искусство концертмейстера, когда он может подладиться под инструмент, с которым играет, когда концертмейстер может звучать звуком народного инструмента. Ведь возможности рояля фактически безграничны. Недаром говорят, что рояль – король инструментов. Поэтому если концертмейстер слышит звук народного инструмента, понимает его специфику звучания, заключенную в различных приемах звукоизвлечения, и соответствует ей, то это хороший концертмейстер.

Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (певца и инструменталиста) 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 завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма, мобильности, умения переключаться на работу с учащимися различных

классов в условиях педагогического колледжа. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Концертмейстер – это призвание, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

V. Список литературы

1. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н.К. Терентьева. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. – Вып. 2.
2. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2003
3. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
5. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972.
6. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов/ Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 2002
7. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов/ Отв. ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996
9. Азбука балалаечника/ Сост. А. Зверев. СПб., 1996
10. Горбачев А., Иншаков И. Современная школа игры на балалайке. Часть 1. М., 2018
11. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке. М., 2004
12. Махан В. А. Домра и домровое искусство на рубеже веков. М., 2006
13. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993
14. Темнова Н. Н. Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры. Методические рекомендации// ОмГУ им. Ф.М. Достоевского. – Омск, 2012