

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ НАРОДНЫХ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ДОМРА, БАЛАЛАЙКА).

Концертмейстер – это музыкант, помогающий исполнителям в разучивании партий, разрабатывающий вместе с ними художественную концепцию интерпретации, вникающий во все мелочи «технологии ансамблевого исполнительства» и аккомпанирующий им в концертных выступлениях. Концертмейстер является фигурой незаменимой, важнейшим компонентом музыкально-исполнительского ансамблевого процесса. А ансамблевую педагогику музыканты многих стран связывают с воспитанием «величайшей музыкальной дисциплиной», при которой индивидуальность отдельного музыканта становится равноценной частью целого в процессе коллективного музицирования. Большую роль ансамблевого музицирования в формировании музыканта отмечал Д.Ф.Ойстрах. Он писал, что ансамблевая игра доставляет удовольствие не только слушателям, но в первую очередь и самим исполнителям и должна сопутствовать музыканта в течение всей его жизни.[1] Но работая с конкретными исполнителями и коллективами, концертмейстер должен отчётливо представлять себе специфику их творчества. Он должен знать классификацию голосов и их диапазон; текстуру инструментов и их строй; уметь транспонировать; слышать себя, своего партнёра и ансамбль в целом; разбираться в инструментальной литературе и стилевых особенностях; бережно относиться к качеству звука и звуковому соотношению между инструментами; знать все партии голосов, что подразумевает знание вокально – хорового письма, то есть обладать широкой эрудицией, глубокой эмоциональностью и высоким художественно – техническим мастерством.

Работа концертмейстера в классе струнных народных инструментов требует определённых знаний специфики игры на данных инструментах, различных подходов и творческих решений.

В первую очередь, балалайка и домра – народные инструменты, пришедшие к нам из далёкого прошлого. Балалайка впервые упоминается в исторических справках XVII века, а название домры встречается в древнейших материалах народов Азии. Старинные мастера создали эти инструменты из подручных средств для отображения внутреннего мироощущения простого человека, чтобы разнообразить его быт и повседневную жизнь. На них играли

скоморохи на больших торжищах и простые крестьянские мужики на свадьбах и народных гуляниях. На них можно было излить тоску и сокровенные мысли, которые не выскажешь вслух, но которые заставляли сердца сжиматься от глубокой печали и одухотворённого слияния с природой и её красотами. Поэтому репертуар этих инструментов отличается своей народной направленностью и глубокой проникновенностью. Преобладают обработки народных песен, наигрышей, переложений оркестровых произведений таких композиторов, как В.В.Андреева, Н. Фомина. Надо помнить и о принципах звукоизвлечения на этих инструментах. На балалайке звук извлекается двумя способами звукообразования – ударным и щипковым и основная физическая нагрузка падает на указательный палец правой руки. Поэтому звук отличается лёгкостью, прозрачностью, а если используется штрих *pizzicato*, то игра сопровождающего инструмента превращается в тихий шелест. В отличие от балалайки на домре звук извлекается с помощью медиатора, следовательно, игра на этом инструменте может быть более плотной, яркой и разнообразной по динамике. Эти инструменты объединены и общим принципом устройства, предусматривающим один и тот же способ изменения высоты звука – путём укорачивания струны. Для этого гриф разделён специальными металлическими перегородками на лады, которые в свою очередь расположены по полутонам.

Исходя из всего выше написанного первое, что бросается в глаза – это виртуозность партии концертмейстера, которая заменяет целый оркестр и служит красочным фоном, сопровождающим одnogолосную мелодию солиста. Обладая определённым запасом фортепианной техники, концертмейстер должен играть не только ровно и свободно, но исполнять всё вместе с партнёром, не опережая, не опаздывая. Он должен чутко и гибко следовать намерениям солиста, внимательно реагируя на внезапные или случайные отклонения от заранее намеченного плана и сохраняя ансамбль. Да и самому концертмейстеру нужно владеть определёнными знаниями и умениями. Так, чередующиеся пассажи требуют от концертмейстера определённых навыков подхваточной синхронности вступления, умелого подчинения инерции начатого движения. Тремоло следует играть с полного интервала или аккорда, то есть сначала брать одновременно тремолирующие ноты, а потом продлевать *tremolo*. Концертмейстеру жизненно необходим быстрый анализ гармонии, так как, испытывая фактурные затруднения, невозможно будет следить за художественной стороной исполнения, обладать комплексным восприятием звуков при чтении с листа, умением

превращать гармонические фигуры в аккорды и упрощать сложную фактуру. Технически грамотная ансамблевая игра подразумевает синхронное звучание всех партий, согласованность всех штрихов и уравнивание в силе звучания.

Работа над синхронностью звучания – это работа над темпом и ритмом, требует совпадения мельчайших длительностей с определённой точностью у всех исполнителей. Ведь лёгкое изменение темпа или незначительное отклонение от ритма может привести к резкому расхождению. Если концертмейстер держит взятый темп, легко переключается на новый, обладает правильным «глазомером» для соблюдения пропорций при изменении темпа, имеет «темповую память» при возвращении к первоначальному темпу, значит, концертмейстер обладает железной волей, этим драгоценным активным направляющим чувством, называемым дирижёрским началом, которое ведёт за собой солиста и направляет общее движение.

Выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания и его истолкования исполнителями. Это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы её выражения, а художественная целостность произведения зависит от убедительного и правильного обоснованного решения. Подчиняясь художественной трактовке и логике произведения, концертмейстер должен «вписывать» себя в общее звучание, то растворяясь в нём, то выходя на передний план. Если музыкальная фраза одновременно или последовательно произносится обоими ансамблистами, то это потребует таких штрихов, которые дадут сходный по характеру звучания результат. Если общение построено на сопоставлении двух самостоятельных линий диалога, то здесь партия сопровождения отказывается от простого имитирования, она становится активно волевой, адресующей свои реплики не кому-то, а именно друг другу. И здесь требуются все тембровые возможности инструментов в их самых разнообразных и контрастных сочетаниях. Концертмейстер должен хорошо понимать не только специфику рядом звучащего инструмента, но и индивидуальную манеру рядом играющего музыканта.

Основной проблемой, волнующей концертмейстера, является проблема звукового соотношения между солистом и фортепиано.

Концертмейстер не может установить свою манеру динамики, он не может сказать: «Вот моё *f* и моё *fortissimo*, а это моё *p* и моё *pianissimo*». Динамика меняется со стилем музыки и с каждым солистом, она зависит от акустических достоинств концертного зала и качества инструмента, на котором играет пианист. Концертмейстер должен внимательно вслушиваться в игру солиста, чтобы изучить его потенциал так же, как он изучил возможности своего инструмента, и при этом дать максимальную поддержку, стараясь при этом не перекрыть и не заглушить партнёра. Надо стремиться, чтобы звук солирующего инструмента и фортепианное звучание доходили до слушателя в равном соотношении. Но не забывать, что в зале находится человек, который слышит солиста хуже, чем вся аудитория: это сам концертмейстер, так как солист почти всем корпусом повернут к залу и спиной к концертмейстеру. На сцене мы воспринимаем ложный баланс, он будет фальшивым, если публика слышит правильное соотношение звучания. Нужно знать определённые особенности игры на струнных народных инструментах. Низкие регистры этих инструментов более приглушены, в отличие от фортепиано, низкий регистр которого звучит наиболее массивно, а высокий, наоборот, более пронзительно. И нужно уделить больше внимание левой руке, создающей фундамент общего звучания – басы гармонии. Приём игры «бряцание» требует более яркого сопровождения, так как равномерные удары указательным пальцем по всем струнам (иногда по двум) озвучивает двойные ноты и аккорды. Пианист должен чётко следовать фразировке солиста, поддерживать развитие темы на *crescendo* и *diminuendo*, внутренне слышать произведение, что принято называть ансамблевой чуткостью. Прежде чем начать играть вступление, нужно чётко представлять расстановку сил будущего действия. Не следует забывать и о других средствах музыкальной выразительности. На увеличение громкости влияет уплотнение фактуры, появление новых регистров и тембров. А своеобразный ритмический рисунок или характерный штрих может выделить какой-либо голос из общего звучания не меньше, чем динамика.

Но особенно нужно уделить большое внимание исполнительскому дыханию, которое на этих инструментах несёт в себе большую психологическую нагрузку и смысл. Это как речь

человека, которая не может вестись плавно и ровно, когда тебя одолевают внутренние страсти, и ты ищешь выхода из создавшегося положения. Поэтому нужно чётко и внимательно слушать солиста и дышать вместе с ним. Ведь художественное дыхание не подчиняется обычным физическим канонам. Для усиления выразительности солист может играть на одном дыхании несколько фраз, а иногда, чтобы придать фразе большую художественную убедительность или отделить фразу от другой, берёт как бы «полу вдох», даже если физического дыхания хватило бы ещё надолго. Это искусство агогики. Естественно дышащая пьеса, как ощущение целого – это логичная агогика, не разрушающая внутренний единый темп. Темп, метр и агогика должны быть подчинены друг другу и вытекать одно из другого: метр появляется из сопротивления темпу, агогика из сопротивления метру, темп – при обуздании метра и агогики.

Концертмейстер, аккомпанирующий струнным народным инструментам, как никто другой должен обладать разнообразной звуковой палитрой, так как подчас его партия заменяет собой целый оркестр. Для этого нужно развивать творческое воображение, способность слышания фортепианной партии в разных оркестровых тембрах. Использовать звуковую технику при помощи различных способов касания, погружения руки в клавиатуру, освоить бездонное многообразие фортепианных штрихов, тщательных продумываний применения педали. Нужно добиваться интересных и красочных эффектов звучания инструмента и вызывать у слушателей соответствующие ассоциации. А воображение идёт рука об руку с другими качествами художника – непререкаемой верой в вымысел. «Воображение создаёт образы – вера в их реальность как бы их подхватывает и заново создаёт», - делает вывод Д.Мур.[2]

И ещё концертмейстеру нельзя обойтись без такой особенности, как творческая совместимость, где каждый становится актёром, участвующим в спектакле. Гибкое взаимодействие и общение, а термин «общение», как известно, принадлежит Станиславскому, является обязательным элементом актёрского мастерства, обязательным условием художественной правды и совершенства.[3] Ведь интерпретация произведения – это плод раздумий и творческих фантазий каждого исполнителя и реализуют они их объединёнными усилиями. А партнёрами становятся только в

процессе совместной работы, где необходимо умение увлечь своим замыслом, передать своё видение музыкальных образов, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний.

Итак, работа концертмейстера в классе струнных народных инструментов требует больших знаний и мастерства. А особенности его работы складываются из специфики игры на этих инструментах, народной направленности репертуара, особого значения, придаваемого исполнительскому дыханию, создания чуткого баланса в звуковом соотношении между солистами и умения заменить своим сопровождением, обладающим разнообразной звуковой палитрой, целый оркестр. При этом искусство концертмейстера бескорыстно. Он всегда должен слушать своего партнёра, максимально концентрировать своё внимание, чтобы передать авторское послание, быть посредником между композитором и слушателем. А это возможно при полнейшем доверии между исполнителями, где концертмейстер, как и преподаватель, становится чутким наставником, развивающим артистическую личность, жизнь которого обогащается великим даром слушать и понимать музыку.

Список литературы:

1. Вопросы педагогики. Вып.4. М.1976г.
2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. – Пер. с англ.; Предисловие В.Н.Чачавы. – М.: Радуга,1987 – 432с.
3. Станиславский К.С. Работа актёра над собой, часть 1. «Искусство» М.1951г.

Заявка

На участие в научно-практической конференции «Актуальные проблемы музыкальной педагогики»

1.Ф.И.О.	Подсиорина Ольга Васильевна
2.Место работы (название, адрес, телефон)	Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа №9», г. Саратов, Измайлова13,638-066
3.Учебная степень, учебное звание	-
4. Должность	Преподаватель фортепиано и клавишного синтезатора
5.Домашний адрес	410040 г. Саратов, проспект 50 лет Октября, д.57а, кв. 177
6.Контактный телефон	66-23-17,8-961-649-86-57
7.Тема доклада (статьи)	Особенности работы концертмейстера в классе народных струнных инструментов (домра, балалайка)