

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение  
Краснодарского края «Краснодарский музыкальный колледж  
им. Н. А. Римского-Корсакова»

Методическая работа на тему:

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ  
ДОМРЫ**

Составитель:  
Михайленко  
Галина Николаевна

2022 г.

## **Аннотация**

Работа рассматривает общие принципы деятельности концертмейстера в инструментальном классе, профессиональные и личные качества, необходимые концертмейстеру для осуществления своей работы, дает краткую характеристику домры как сольного инструмента и домрового репертуара. Задачи концертмейстера анализировались с позиции выполнения им исполнительских, ансамблевых, педагогических и психологических функций, составляющих сущность концертмейстерской деятельности.

*Цель* данных методических рекомендаций — раскрыть специфику работы концертмейстера в классе домры.

Цель обусловила постановку следующих задач:

- определить общие основные задачи работы концертмейстера.
- обозначить профессионально-личностные качества концертмейстера, необходимые для работы в классе домры;
- охарактеризовать специфику домры как сольного инструмента;
- рассмотреть специфические задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры.

В работе нашло отражение некоторое обобщение собственного практического опыта работы в классе домры, участия в мастер-классах преподавателей высших музыкальных учебных заведений Москвы, Санкт-Петербурга, Ростова-на-Дону, 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.

*Актуальность* данной работы состоит в том, что она является попыткой обобщения личного опыта автора на основе системного освоения научной и методической литературы, связанной с работой концертмейстера.

*Методологической базой* исследования являются методические рекомендации Н. Н. Темновой, Ж. В. Мельниковой, справочник домриста А. Н. Пересады и литература, посвященная специфике домры как музыкального инструмента и особенностям игры домры и фортепиано в ансамбле. В работе использовалось личное обобщение собственного практического опыта работы в классе домры Краснодарского музыкального колледжа им. Римского-Корсакова, общения с педагогами-домристами и

коллегами-концертмейстерами, имеющими опыт ансамблевой игры с домрой.

*Практическое значение* данной работы заключается в том, что начинающие и уже работающие концертмейстеры в классе домры, могут найти в ней полезную методическую информацию и практические рекомендации для применения их в своей профессиональной деятельности.

## Содержание

Введение.....	6
1. Общие профессионально-личностные качества концертмейстера.....	6
2. Краткая история домры и особенности инструмента. ....	8
3. Задачи концертмейстера в работе с исполнителем-домристом. ....	10
4. Методический разбор пьесы К. Дебюсси «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты». Переложение для домры и фортепиано.....	13
Заключение. ....	19
Литература: .....	21
Приложение 1. ....	22

## **Введение**

Уже почти семьдесят лет домра занимает 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.

### **1. Общие профессионально-личностные качества концертмейстера.**

Какими же качествами и навыками должен пианист обладать, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, не всякий хороший пианист 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 солиста и партией аккомпанемента. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык сорганизовать 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, сразу отличая существенное от менее важного.

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. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода проявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспособлять 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. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным

поиском, который выражается в раскрытии, расшифровке художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте. 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). Кроме специальных музыкальных дисциплин пригодятся и знания из области архитектуры, литературы, живописи, кинематографа. Чем больше опыт впечатлений, на первый взгляд не связанных непосредственно с музыкой, тем проще находить ассоциации, поэтические сравнения, стилистические сходства, проще «вживаться» в изучаемое произведение.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, 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 - следить за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

## **2. Краткая история домры и особенности инструмента.**

Домра – старинный русский 3-х или 4-х струнный щипковый музыкальный инструмент, состоящий из корпуса, грифа и головки, звук из которого извлекается с помощью медиатора.

История возникновения домры полна загадок - упоминания об этом русском народном инструменте сохранились в летописях, в старинных дворцовых записях и в лубочных картинках XVI-XVII в., из которых

очевидно, что домра уже в ту пору была довольно распространенным инструментом на Руси.

Домру считают родственницей как старинных европейских струнно-щипковых инструментов - лютни, кобзы, бандуры, так и национальных инструментов восточных народов - калмыцкий домр, татарская и казахская домбра, киргизская дунбура и других, которые были занесены на Русь монголо-татарами во время набегов. Само название «домра» имеет тюркский корень

Домра – инструмент, обладающий большими выразительными возможностями. Из-за сильного натяжения струн, звук у домры звонкий, но быстро затухающий. Тембр - теплый, мягкий, лучистый, бархатистый и насыщенный.

Основные приемы игры на домре — удар и тремоло. Помимо этих приемов, применяются приемы, заимствованные из практики игры на других инструментах - струнных смычковых и балалайки: пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато.

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 «гнусявый» звук. Некоторую трудность представляет собой игра в верхних ладах из-за меньшего размера и сложности попадания. Струна ми, особенно в прижатом состоянии, звучит довольно глухо. Динамическая шкала инструмента 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. Эти особенности домры должен учитывать концертмейстер в работе с солистом – домристом

### **3. Задачи концертмейстера в работе с исполнителем-домристом.**

За последние почти восемьдесят лет домра заняла почётное место в концертной жизни и отечественной педагогике. Непрерывно пополняющийся репертуар домристов, включающий в себя переложение классических произведений, оригинальные сочинения и обработки народных мелодий, почти в полном объёме предполагает участие фортепиано.

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.

Ещё раз хочу 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 обычного 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 произведений 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.

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. 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 около восьми 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».

Следующая составляющая репертуара для домры – оригинальные сочинения для этого инструмента. Точкой отсчета в создании оригинального репертуара для домры принято считать 1945 год, когда Н.П. Будашкин написал первый домровый концерт с оркестром русских народных инструментов g-moll. Вслед за этим концертом появляются и другие, все более сложные по техническим и музыкальным задачам.

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.

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.

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 произведений концертмейстер должен взять на себя стилистические составляющие исполнения, способствующие приданию звучанию академического характера. От концертмейстера требуется также определение рамок динамической амплитуды и характера динамики.

Рассмотрим некоторые аспекты работы над произведением для трёхструнной домры и фортепиано.

#### **4. Методический разбор пьесы К. Дебюсси «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты». Переложение для домры и фортепиано.**

Пьеса представляет собой сложную трехчастную форму с эпизодом и кодой:

1. **Первая часть (такты 1-26)** рисует нам спокойную водную гладь, в которой безмятежно отражается лик луны. Тихие лучи медленно растворяются в темной, ночной воде.

2. **Эпизод (такты 27-50)**, как и положено, имеет свободную форму. Он состоит из нескольких дополняющих построений, которые разграничены сменой темпа и тональности.

3. **Реприза (такты 51-65)** варьированная, дополняется мелодическим аккомпанементом из эпизода. Слушатель может наблюдать, как ночь наполнилась новыми красками.

4. **Кода (66-72)** построена на интонациях эпизода, что делает произведение еще более логичным.

Арочная замкнутость не дает произведению развалиться. Возвращение к первоначальным мотивам навевают слушателю первоначальные воспоминания. Но ночной мир уже изменился, развитие достигнуто. Лунная дорожка медленно растворяется, предоставляя дорогу солнцу и новому дню.

- Пьеса вызывает тонкие ассоциативные параллели. Она не является программной, даже несмотря на наличие говорящего названия. Таким образом, создаются не прямые аналогии с объектом наблюдения, а лишь намеки на него. Это образ, воспоминание, а не действительность.

Звукоизобразительность. Главная идея импрессионизма – это созерцание. Создание едва ощутимого образа, посредством использования музыкальных инструментов – вот главная задача композитора, сочинявшего в подобном направлении. Звук обогащается колористикой. Нельзя ни минуты сомневаться в наличии звуковой изобразительности в пьесе.

- Необычная гармонизация. Практически каждый такт сочинения можно отметить яркими и запоминающимися отклонениями или модуляциями в далекие тональности.

- Легкость динамики. Многие произведения, созданные Дебюсси, имеют динамику на пианиссимо. Только в зоне кульминации можно заметить увеличение звучности.

- Воссоздание выразительных приемов, которые характеризуют музыку предыдущего времени. Эпизод отсылает нас к романтической эпохе. Об этом свидетельствует взволнованный аккомпанемент с наличием большого количества пассажей.

- Пейзажное начало. Это красивый ночной пейзаж, в котором кроется необыкновенная глубина. И это до какой-то степени так же отсылает нас к эпохе романтизма.

Переложение пьесы Дебюсси сделано не в оригинальной тональности (Des dur), а в тональности F dur. Это обусловлено особенностями солирующего инструмента-домры. Кроме того, для понимания замысла композитора, следует напомнить, что пьеса несколько раз меняла своё название. И одним из них было «Сентиментальная прогулка». Распространено и название «Ноктюрн».

Разбор этого музыкального произведения хочу начать с цитаты, определяющее, по моему мнению, всю дальнейшую работу концертмейстера, как пианиста. Не владея приёмом игры, описанным в дальнейшем, практически невозможно передать образ, задуманный композитором.

«В одно и то же время он и скользил с такой проникновенной нежностью по клавиатуре, и нажимал не неё, добиваясь звучаний

необычайной экспрессивной мощи. В этом мы находим секрет, пианистическую загадку его музыки. В этом состоит особая техника Дебюсси: мягкость при постоянном, нажиме и колорит, которого он при этом достигал средствами одного только фортепиано. Он почти всегда играл неполным звуком, но насыщенным и интенсивным, без всякой жёсткости в прикосновении, подобно Шопену. (Лонг)

**Такт 1-13.** (*Andante tres expressif*) (ит.-фр. умеренным шагом очень выразительно). «Нужно заставить забыть, что у рояля есть молоточки.» (Дебюсси). Партия фортепиано в первых двух тактах переложения звучит так же, как и в оригинальном произведении. Но с самого начала необходимо помнить, что рояль не просто аккомпанирующий инструмент, а полноправный партнёр солиста, создающий наравне с ним одну звуковую атмосферу, единый красочный образ. Домра и рояль должны быть выверены по звучанию, по штриховому единению. И могу предположить, что в этой пьесе, так как она является переложением фортепианного сочинения, домре необходимо максимально приблизиться к рояльному звучанию.

Начало пьесы предполагает полное слияние рояля и домры. Возникающую трудность, помимо тембрального, штрихового единения, представляет и ритмическое единение, которую можно преодолеть с помощью пульсации более мелкими длительностями (в этом случае восьмыми) и обязательным пульсированием восьмыми в размере 9/8. В общем-то, исполнение пьесы начинается с «дозвукового» совместного пульсирования этими длительностями в этом размере. Только в таком случае возможен общий с солистом «вдох» перед появлением звука. И, кроме того, стоит обратить внимание на восьмую паузу в начале партии фортепиано. Ведь это не просто группировка длительностей. Сильная доля приходится на паузу. От этой паузы и строится музыкальное высказывание. Обращаем внимание на динамический оттенок *PP* в котором взлетаем на очень высокие ноты, что требует и от солиста, и от пианиста большого мастерства.

Начиная с четвёртого такта, при переходе партии домры в более звучный регистр, рояль окутывает мелодию домры гармониями из длинных звуков. И здесь особенно важно двигаться вперёд, не останавливая музыкальную мысль, мысленно, внутренним слухом, заполняя длинные звуки пульсирующими восьмушками, которые обязательно совпадают с мелодической линией солиста. Кроме этого, в предварительной работе, необходимо обратить внимание солиста на эти гармонические созвучия, и просить его очень чутко встраивать свои мелодические звуки в гармонию фортепиано, точно реагируя на все изменения гармонии. Впрочем, это касается не только этого момента, но и всего произведения в целом. Перед пианистом же стоит задача найти баланс звучания, мягко поддерживающий мелодию. «И наши струны, струны фортепиано, тоже должны вибрировать и очаровывать. Здесь-ничего жёсткого даже для достижения красочного эффекта.» (Лонг). Умение пианиста встраивать мелкие ноты в более крупные музыкальные построения и таким образом динамически и интонационно более тонко, и музыкально точно двигаться по нотному тексту, помогает и солисту ощутить всю многомерность пространства, в котором движется его соло

**Такт 15.** *Tempo rubato* (ит. темп свободный). Рубато «это как поток, пленённый руслом. Рубато никак не означает изменения линии, метра, а только-изменение нюанса и движения.» (Лонг). С одной стороны, это огромный диапазон у рояля (бас и верхние аккорды) и, с другой стороны, очень выразительные чёрточки над нотами. И опять пианиссимо. Чёрточки над нотами в этом случае предполагают проговорить очень выразительно и значительно фразу в оттенке пианиссимо, не увеличивая громкость звучания. И следующая фраза без чёрточек (кроме первого звука) проводится более гладко, «легатно» у фортепиано и домры. Многослойность фактуры предполагает мягкое ведение баса вплоть до 23 такта и свободное высказывание верхних голосов: сначала аккордовое, а затем перемежающееся с унисонами фортепиано и домры, уходящее в верхний

регистр. Столь длительное ведение басовой линии, позволяет сохранить цельность высказывания (более крупная мысль) и вместе с тем, отразить все изменения, происходящие в гармонической и эмоциональной окраске более подвижных голосов. Ещё одна задача решается посредством вслушивания в движение баса и гармонию: степень «душевного» порыва и увеличения звучности. Продолжительность звучания баса поддерживаем педалью рояля и слуховым отслеживанием его продвижения.

**Такт 25.** Помимо тембрального слияния, стоит задача совместного движения в длинных нотах (пульсируем) и логичного перехода к новой части (вслушиваемся в гармонию фортепиано). Обращаем внимание на «неодинаковость» одной и той же ноты *До* у солиста, окрашенной разными аккордами партии рояля. Тремоло домры на длинных нотах должен поддержать пианист, продолжая вести музыкальную мысль как можно дальше. Замечаем, что следующая часть начинается так же с ноты *До*, но её переосмысливаем в другом тембре, гармонии и фактуре.

**Такт 27.** *Roso più mosso*. «Моя музыка-не что иное, как мелодия!» Дебюсси.

Невесомые фигуры рояля предполагают большую дифференцированность пальцев для выразительного ведения баса, собственно фигураций и голоса, поющего дуэтом с домрой. Домра и рояль сливаются в одинаковом пианиссимо, поддерживаемые басом и объединённые «зыбкими, волнующимися» фигурациями. В качестве рабочего приёма можно порекомендовать прослушивание «дуэта» на фоне гармонически собранных фигураций в виде аккордов. Следим за выстраиванием фразы, согласно гармоническим напряжениям и разрешениям.

Концертмейстер должен найти соответствующий характеру штриха звук, сопоставить его колорит со звучанием солирующего инструмента. Звук домры, извлекаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло – льётся и поёт.

При перемещении фигураций партии фортепиано в средний, а затем в верхний регистр следить за точным соответствием тембральной и высотной насыщенности звучания динамическим оттенкам и задачам образного содержания. В партии солиста стараемся избегать «раздувания» длинных нот, если этого не требует музыкальная мысль. Такое «не чувственное» произнесение звука точнее передаёт образ лунного света: вибрирующий, струящийся, холодный.

**Такт 37.** En animant (фр. воодушевляясь, оживляясь) Степень увеличения динамики и воодушевления. Домра обладает широкими виртуозными возможностями. И поэтому важно не перейти «границу времени суток и не сделать свет солнечным» ... «Шкала его нюансировки подымалась от PPP до FF, никогда не переходя в неорганизованное звучание, в котором бы терялась тонкость гармоний.» (Лонг)

**Такт 43.** Calmato (ит. тихо, спокойно). «Нельзя входить в музыку с решительными и свирепыми руками.» (Дебюсси). Солист прослушивает подголоски у рояля. Переключки с фортепиано и домры. PP пианиссимо. Разные тембры рояля в высоких и низких октавах. Тембровый слух концертмейстера позволит ему более тонко предать все слои фактуры партии фортепиано: линию баса, мелодии, подголосков и гармонию. Определённую трудность представляет мелкое тремоло у домры на высоких звуках в динамике пиано. Истаивание, растворение. Следующая часть начинается с высоких звуков

**Такт 51.** Tempo I. Разница между началом и репризой. Как воспоминание.3 пиано. Очень неподвижно в подвижности.

**Такт 66.** Morendo (ит. замирая). Точное высчитывание длинных нот у солиста. Математически распределить степени замирания по фразам. Удержание звука до конца у домры. Точное совместное снятие.

Многие считают, что классическая музыка обязательно должна подчиняться законам драматургии. Это подразумевает нахождение конфликта, заложенного внутри построения. Ведь подобным образом

строилась практически вся музыка, начиная от барокко и заканчивая поздним романтизмом.

Дебюсси открыл для человека совершенно другой способ мировоззрения – это созерцание. Слияние с природой помогает найти самый простой путь к обретению спокойствия и внутренней гармонии.

«Дебюсси существовал до Дебюсси. Это-архитектура, которая, отражаясь, колыхается в воде, облака, которые нагромождаются и распадаются, засыпающие ветви, дождь на листьях, сливы, которые падают, разбиваются и истекают золотом. Но всё это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса, чтобы высказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить.» (Жан Кокто)

Особенность исполнения пьесы в «неотчётливости» прикосновения, завуалированности звучания; текучести, непрерывности фраз; динамического, тембрального, гармонического переосмысления одинаковых нот; тонкой мелкой дифференциации работы пальцев; отклик на малейшие изменения гармонии, фактуры, тембра, высоты звука, динамики. Точное определение меры этих изменений для отражения образного содержания сочинения.

### **Заключение.**

Концертмейстер – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, целенаправленно выполняющий свои профессиональные задачи.

В рамках разговора об общих особенностях работы концертмейстера отметим, что любая другая музыкальная деятельность едва ли может сравниться с концертмейстерским искусством по своей многофункциональности и универсальности. На сегодняшний день работа концертмейстера является одной из самых востребованных профессий специального музыкального образования. Деятельность концертмейстера лежит на стыке и охватывает области музыкального исполнительства и педагогики. Концертмейстерская деятельность многогранна и необходима

как в начальных классах музыкальных школ (иногда концертмейстер даже выполняет роль педагога-репетитора), так и на концертных выступлениях с профессионалами. Если охватывать методический материал, связанный с концертмейстерством, то безусловно его больше по работе со струнно-смычковыми и духовыми инструментами. Однако, за такой короткий промежуток времени (80 лет для развития инструмента — это всего-ничего) народные инструменты (в частности, домра) набирают обороты как в учебном процессе, так и на эстраде.

## Литература:

1. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва, 2017.
2. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Учебное пособие под редакцией Цыпина Г. М. Academia, 2003.
3. Лонг М. За роялем с Дебюсси. Москва 1985.
4. О работе концертмейстера. Сборник статей, ред.-сост. М. Смирнов. - М.: Музыка, 1974.
5. Дебюсси К. Избранные письма 1986 Л. Музыка, 1986.
6. Крунтяева Т. Молокова Н. Словарь иностранных музыкальных терминов. - Л. Музыка, 1988.
7. 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.
8. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993.
9. Темнова Н. Н. Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры. Методические рекомендации // ОмГУ им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2012.
10. Тудиярова Е.Г. Методическая разработка "Специфика работы концертмейстера в классе домры", 2004.

# ЛУННЫЙ СВЕТ

Из Вергамасской сюиты

К. Дебюсси

Переложение Е. Климова

Andante tres expressif

1 A<sub>4</sub> 2 1 3 2 1 1 2 1 3 2

pp

pp

5 1 2 1 E 1 1 2

9 D<sub>4</sub> 2 1 3 2 2-4 1 3 2

13 1 2-4 3 2 1 3 2 0

Tempo rubato  
ad lib.

pp

pp

16  $\delta$

2

19  $\delta$

*peu & peu anime et cresc.*

*peu a peu anime et cresc.*

6

7

6

23

6

7

6

*dim. molto*

27

*pp*

*pp*

29

Musical score for measures 29-30. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 29 features a melodic line in the treble staff with a slur over two notes. The grand staff accompaniment includes a wide interval in the right hand and a moving bass line. Measure 30 continues the melodic and accompanimental patterns.

31

*p*

Musical score for measures 31-32. The system consists of three staves. Measure 31 begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melodic line in the treble staff has a slur. The grand staff accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line. Measure 32 continues this pattern.

33

Musical score for measures 33-34. The system consists of three staves. Measure 33 has a slur over two notes in the treble staff. The grand staff accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand. Measure 34 continues the melodic and accompanimental patterns.

35

*cresc.*

Musical score for measures 35-36. The system consists of three staves. Measure 35 begins with a crescendo (*cresc.*) dynamic marking. The melodic line in the treble staff has a slur. The grand staff accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand. Measure 36 continues this pattern.

En animant

37 *più cresc.*

39 *più cresc.*

41 *f* *dim.* *f* *dim.*

43 *pp* *pp* *Calmato*

8

8

1 1 1 2

4 2 2 1 2 1

A 3 E 3

1 2 4 1 2 A 1

45

Musical score for measures 45-46. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 45 features a melodic line in the treble staff with fingerings 4, 3, 2, 1 and a slur. The grand staff accompaniment includes a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. Measure 46 continues the melodic and accompanimental patterns.

47

D

Musical score for measures 47-48. Measure 47 begins with a chord marked 'D' in the treble staff, with fingerings 1, 2, 4. The grand staff accompaniment continues. Measure 48 shows further development of the melodic and accompanimental lines.

49

Musical score for measures 49-50. Measure 49 features a treble staff with a chord marked '4' and fingerings 3, 4. The grand staff accompaniment includes a series of arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. Measure 50 continues this texture.

51

Tempo I

*ppp*

Musical score for measures 51-54. Measure 51 is marked 'Tempo I' and '*ppp*'. The treble staff contains a series of chords with fingerings 4, 3, 2, 1, 3, 2. The grand staff accompaniment features a complex texture with arpeggiated chords in the right hand and a more active line in the left hand. Measures 52-54 continue this intricate texture.

54

57

60

66

*pp*

*pp*

*morendo jusqu'a la fin*

The musical score consists of three systems. The first system (measures 54-56) features a vocal line with fingerings (1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1) and a piano accompaniment with arpeggiated figures. The second system (measures 57-59) includes a vocal line with fingerings (2, 2, 4, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 1) and piano accompaniment with a *pp* dynamic. The third system (measures 60-66) includes a vocal line with fingerings (1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 1) and piano accompaniment with a *morendo jusqu'a la fin* instruction. The piano part features a consistent arpeggiated pattern in the right hand and a more active bass line.

This image shows a musical score for three systems, measures 68 through 70. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment.

**System 1 (Measures 68-69):**  
- **Melody:** Measure 68 starts with a whole rest. Measure 69 contains a half note D<sub>1</sub> (D4) with a fermata, followed by a half note B<sub>1</sub> (B3) with a fermata.  
- **Piano:** Measure 68 features a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 69 continues with similar arpeggiated figures in both hands.

**System 2 (Measures 70-71):**  
- **Melody:** Measure 70 contains a half note B<sub>1</sub> (B3) with a fermata, followed by a half note G<sub>1</sub> (G3) with a fermata. Measure 71 contains a half note E<sub>1</sub> (E3) with a fermata, followed by a half note C<sub>1</sub> (C3) with a fermata.  
- **Piano:** Measure 70 features a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 71 continues with similar arpeggiated figures in both hands.

The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano part uses a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note arpeggios and eighth notes.