МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

**«СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»**

Концертмейстер: Сайфулина Эльвира Сабиржановна

г. Полевской 2023 г.

**Содержание**

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Введение. ………………………………………………………………3
2. Классификация духовых инструментов. …………………………....4
 |  |
| 1. Специфика работы концертмейстера с духовыми инструментами...8
	1. Артикуляция, атака, штрих…………………………………….8
	2. Исполнительское дыхание……………………………………..9
	3. Единство фразировки………………………………………….11
	4. Ритм……………………………………………………………..12
	5. Динамика……………………………………………………….12

4.Психологические и педагогические функции концертмейстера……145 Развитие навыков игры в ансамбле……………………………………17

|  |
| --- |
| 6.Особенности исполнения партии аккомпанемента……………….20 |
| 6.1. Пианистическое туше и другие выразительные возможности аккомпанемента……………………………………………………… .20 |
| 6.2.. Особенности исполнения оркестровой фактуры………………22 |
| 6.3. Педализация…………………………………………………........23 |

1. Список литературы…………………………………………………… 27
 |  |
|  |  |

**Введение**

Методическая разработка «Специфика работы концертмейстера в классе духовых инструментов» написана на основе моего многолетнего опыта работы в классе духовых инструментов (блокфлейты, трубы, кларнета, саксофона, ансамбля духовых инструментов)

Концертмейстер в классе духовых инструментов в современных условиях – неотъемлемая часть процесса реализации личностно-ори­ен­тированной модели обучения и системного подхода к формированию начальных основ духового исполнительства, развитию художественной личности ребенка. Концертмейстер играет огромную роль в воспита­нии музыканта духовика.

Работа концертмейстера в классе духовых инструментов является интересной и имеет ряд особенностей. Этот класс отличается обилием инструментария (блокфлейта, флейта, тенор, тромбон, кларнет, саксофон, труба и т.д.). Каждый из инструментов отличается строением, особен­ностями звукоизвлечения, спецификой исполнения. Все это необходимо учитывать концертмейстеру при аккомпанементе.

Концертмейстеру, работающему с инструменталистами - духовиками, необходимо знать историю создания этих инструментов, их устройство, особенности звукоизвлечения и настройки, технические возможности, для того, чтобы занятия в классе проходили продуктивно.

***Цель*** *методической разработки:* провести анализ специфики работы концертмейстера в классе духовых инструментов в ДШИ.

***Задачи*** *методической разработки:*

- Опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы, рассмотреть особенности работы концертмейстера в классе духовых инструментов.

- Показать роль концертмейстера в процессе подготовки и обучения учащихся ДМШ.

1. ***Классификация духовых инструментов.***

Согласно существующей классификации духовые инструменты делятся на медные и деревянные. Основная разница между ними состоит в особенностях звукоизвлечения.

У деревянных духовых звук зависит от колебаний воздуха, поступающего в полую трубку с тростью. Высота звука регулируется открыванием или закрыванием отверстий, расположенных по корпусу инструмента с определённым интервалом. Такое название, данная группа обрела, за то, что в самом начале, духовые музыкальные инструменты изготавливались исключительно из древесины. К деревянным инструментам относят флейту, кларнет, гобой, фагот и саксофон.

У медных инструментов звукоизвлечение осуществляется с помощью мундштука, а управляется системой специальных вентилей. Название эта группа получила потому, что изначально такие духовые инструменты производились только из меди. Группа медных инструментов включает в себя валторну, тенор, корнет, тромбон, трубу и тубу.

На протяжении истории духовые инструменты изменялись и совершенствовались, пока не обрели современный вид. В связи с этим существующее деление на деревянные и медные группы не имеет под собой иной почвы, кроме звукоизвлечения. Например, саксофон и флейта являются духовыми деревянными инструментами, независимо от того, что саксофон изготавливали всегда из меди, а флейты в нынешнее время, делают из металла и даже бывает, что из стекла. Некоторые модели кларнетов и гобоев изготавливают из пластика и иных инновационных материалов.

Диапазон музыкальных духовых инструментов зависит от размера инструмента. Большие по величине инструменты, могут, внутри себя заключить большой объем столба воздуха, колеблется который с малой частотой и низким создающимся звуком. Малые инструменты заключают в себе меньший объем столба воздуха, и оттого и издающий ими звук, получается более высокий.

Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие - более узким. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта. Вместе с солистом аккомпаниатор постигает различные динамические задачи, а также динамику, как средство художественной выразительности.

**КЛАРНЕТ** - один из самых певучих и виртуозных деревянных духовых

инструментов. Его диапазон - от «ре» малой октавы до «ля» 3 октавы, делится на несколько отрезков (регистров), имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета мрачные, средние матовые, тусклые, высокие -светлые и звонкие. Самые высокие звуки кларнета - резкие, даже пронзительные. В соответствии с характером музыки композиторы используют тот или иной регистр инструмента. Возможности инструмента очень велики. Ему доступно и выразительное пение, и блестящие виртуозные

пассажи. Он может играть еле слышно, мягчайшим пианиссимо, но может и

поразить сильным полным звуком. Если иметь в виду исполнение любого из многочисленных оттенков шкалы динамических градаций, то при аккомпанементе кларнету требуется более объемное звучание, чем гобою, фаготу.

**ФЛЕЙТА.** Это один из самых древних духовых инструментов. Археологи находят изображения флейтистов на фресках Древнего Египта и Греции. В настоящее время распространена поперечная флейта, усовершенствованная в 1832 году немецким мастером Т. Бёмом. Диапазон ее от «до» 1 до «до» 4 октавы. Нижний регистр глуховатый, мягкий; средний и часть верхнего очень красивы, обладают нежным и певучим тембром; самые высокие звуки пронзительные, свистящие. Композиторов привлекло ее напевное звучание, а позднее, когда инструмент усовершенствовался, - богатые виртуозные возможности. Нередко она вступает в своеобразное соревнование с колоратурным сопрано, которое отчасти и напоминает своим тембром. При аккомпанементе флейте требуется более объемное звучание, чем гобою, тубе.

**БЛОКФЛЕЙТА**. (нем. Blockflöte — флейта с блоком) — разновидность продольной флейты. Это духовой деревянный музыкальный инструмент из

семейства свистковых. В конструкции головной части используется вставка

(блок). Звук в блокфлейте формируется в клювовидном мундштуке, находящемся на торце инструмента. В мундштуке находится деревянная пробка (от нем. Block), прикрывающая отверстие для вдувания воздуха (оставляя лишь узкую щель). Блокфлейта была популярна в Средние века в Европе, но к XVIII веку её популярность снизилась, так как предпочтение стало отдаваться оркестровым духовым инструментам, таким как поперечная флейта, обладающая более широким диапазоном и громким звуком. В наше время блокфлейты изготавливаются не только из дерева, но и из пластика. Качественные пластиковые инструменты обладают хорошими музыкальными возможностями. Блокфлейта обладает полным хроматическим звукорядом. Это позволяет играть музыку в разных тональностях. Блокфлейта — инструмент нетранспонирующий, поэтому инструменты в строе "до» записываются в реальном звучании. Стандартный диапазон инструмента составляет чуть более двух октав. Более высокие ноты могут звучать резко и хуже интонироваться. Для высокого регистра требуется больший расход воздуха. Концертмейстеру важно грамотно соотносить звучание аккомпанемента и солирующего инструмента. Партия фортепиано должна быть чуткой, менее насыщенной по сравнению с другими духовыми инструментами.

**САКСОФОН**. Изобретен в 1841 году. Входит в число деревянных духовых инструментов, хотя делается из металла - серебра или особого сплава. По звучанию, да и по форме он похож на кларнет, особенно на бас- кларнет. Тембр его напоминает также английский рожок и, отчасти, виолончель. Свое название саксофон получил от имени изобретателя - бельгийского мастера Адольфа Сакса. Сначала саксофон использовался только в военных оркестрах. Зато в XX веке его вибрирующий, выразительный и страстный звук привлек внимание джазовых музыкантов. И саксофон стал подлинным властелином джаза.

**ТРУБА.** Ярким представителем медных духовых инструментов является труба, самый высокий по звучанию среди медных духовых. Основным принципом игры на трубе является получение гармонических созвуков путём смены положения губ и изменение длины столба воздуха в инструменте, достигаемое с помощью механизма вентилей. На трубе применяется три вентиля, понижающих звук на тон, полтона и полтора тона. Таким образом, труба получает хроматический звукоряд. Труба обладает большой технической подвижностью. Расход дыхания на трубе сравнительно небольшой, поэтому на ней возможно исполнение широких, яркого тембра и большой протяжённости мелодических фраз в legato. Стаккатная техника на трубе блестящая и стремительная (за исключением самых крайних регистров). От природы звук трубы менее богат и разнообразен, чем, скажем, у валторны. Ему не присуща теплота, задушевность, гибкость. Поэтому для учащихся это непростая задача, укротить резкий, иногда крикливый звук трубы в кантилене. Концертмейстеру здесь не нужно приглушать аккомпанемент. Репертуар трубы имеет большое количество сольных произведений различного характера. Многим произведениям в быстрых темпах присуща маршеобразность, призывные интонации, четкость ритма, что требует от солирующей партии и аккомпанемента техничности, ясности и четкости звучания. Концертмейстеру следует учитывать яркий, иногда в исполнении ученика, кричащий звук корнета. Поэтому актуальным будет яркий, выразительный, четкий аккомпанемент. Ученикам непросто дается извлечение певучего, кантиленного звучания из-за самого характера звука трубы. При исполнении стаккато пассажей или репетиций, языком ударяется каждая нота. Из-за несовершенства аппарата ученика могут возникать неровности темпа, замедления, вялость исполнения. В своей работе концертмейстеру следует это учитывать и помогать солисту.

На каждом музыкальном инструменте зарождение и формирование звука имеет свою специфику и, прежде всего, это связано с акустическими особенностями звукообразования на инструменте. Все духовые инструменты относятся к инструментам с газообразным звучащим телом. Звук возникает от колебаний воздушного столба, заключенного в канале инструмента, которые вызываются особыми действиями возбудителей.

Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструмента и от его принадлежности к той или иной группе. Духовые инструменты делятся на три группы:

1. **Лабиальные**, к ним относятся все свистящие духовые инструменты - флейты, свирели и т.д. Все лабиальные инструменты с газообразным возбудителем звука. Звук образуется от трения выдыхаемой струи о край лабиума, в результате чего возникают завихрения внутри головки инструмента (флейты), которые и приводят в колебание воздушный столб, заключенный в канале инструмента.

2. **Язычковые**, к этой группе принадлежат все тростевые инструменты, т.е. гобои, кларнеты, фаготы, саксофоны и родственные им инструменты. У этих инструментов в роли возбудителя выступает твердое тело, то есть трость. Звук образуется посредством двух противодействующих сил: с одной стороны - выдыхаемой струи воздуха, с другой стороны - трости. Струя воздуха стремится отогнуть трость наружу, а трость в силу своей упругости, старается вернуться в первоначальное положение. В результате чего возникает колебательное движение трости, которое в свою очередь приводит в колебание столб воздуха заключенный в канале инструмента.

3. **Воронкообразные мундштуки**, в этой группе все медные инструменты, т.е. валторны, трубы, тромбоны, тубы, баритоны, альты, и т.д. На медных духовых инструментах в роли возбудителя звука выступают сами губы, а точнее, та часть губ, которая обрамлена чашечкой мундштука. Воздушная струя, выдыхаемая в инструмент, приводит в колебание края губ в мундштуке, которые в свою очередь создают колебание воздушного столба, заключенного в канале инструмента.

**3.Специфика работы концертмейстера с духовыми инструментами.**

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику.При всем разнообразии духовых инструментов, включенных в работу, концертмейстер должен учитывать специфику звучания каждого, а также сложности в овладении техникой игры на них для ученика.

Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева.

При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке, артикуляции, нюансировки. При аккомпанировании духовым инструментам следует быть особенно чутким, чтобы уметь компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер.

К выразительным средствам исполнителя на духовых инструментах относятся такие понятия: звук, тембр, интонация, ритм, метр, темп, агогика, артикуляция, фразировка, динамика, нюансировка, исполнительское дыхание, штрихи, вибрато, аппликатура, техника пальцев, губ, языка, двойное и тройное стаккато, фруллато, глиссандо и т.д.

**3.1.Артикуляция, атака, штрихи.**

Аккомпанируя духовикам, концертмейстер должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих.

Артикуляция, то есть произношение различных слогов - условно, так как произносить тот или иной слог при исполнении практически невозможно, но условность эта нужна - она ориентирует исполнителя и помогает ему в правильном оформлении звука.

Атакой принято называть самое начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха почти неуловимую часть длительности - порядка сотых долей секунды. Разновидность атаки зависит от характера движения языка - энергичного или плавного. В исполнительской практике духовиков применяются два основных вида атаки: твердая и мягкая, а также еще существует вспомогательная или комбинированная и фрикативная.

"Первое, к чему следует стремиться, это хорошая атакировка звука. В этом состоит точка отправления всякого хорошего исполнения, и музыкант, у которого извлечение звука (атакировка) плохо, никогда не сделается хорошим артистом..." Ж. Арбан.

Музыкант, создавая музыкальный образ, использует разнообразие звуковых приемов. Приемы придания музыкальному звуку определенного характера и окраски, а также соединение звуков между собой, получили в музыке название штрихов. Качество музыкального звука определяется мастерством исполнителя, умением придать звуку, в зависимости от характера музыки, необходимого свойства: яркости, блеска, теплоты и т.д

Профессор Т.А. Докшицер пишет: "Штрих - это не только начало, но и характер протяженности звука, способ окончания и способ взаимосвязи звуков". Штрихи, как и другие выразительные средства, определяются конкретным содержанием исполняемой музыки.

**3.2.Исполнительское дыхание**

В зарождении звука определяющая роль принадлежит языку, атаке, но в ведении звука она принадлежит воздушной струе, выдыхаемой исполнителем в инструмент.

Исполнительское дыхание является активным выразительным средством музыканта – духовика. Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки и степени напряжения губных мышц, но и от интенсивности, концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключенным в канале инструмента.

Искусство исполнительского дыхания состоит в умении производить быстрый полноценный вдох, значительно превышающий по объему вдох при нормальном дыхательном процессе. При игре на духовом инструменте объем воздуха в легких у исполнителя превышает почти в десять раз, чем при нормальном дыхании. Только при определенном резерве воздуха в легких исполнитель может обеспечить гибкость и непрерывность воздушной струи.

Концертмейстеру нужно обратить внимание на повышенную роль ощущения дирижерской руки, ауфтакты, моменты взятия дыхания солистом, точное ощущение темпа. В отличие от обычного, нормального вдоха, скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки; при этом правильно осуществленный вдох является как бы ауфтактом.

Концертмейстеру необходимо помнить, что если вы начинаете играть музыку в медленном темпе, то первый вдох должен быть сделан исходя из этого темпа, хотя в середине фразы он может быть более быстр. И наоборот, быстрая музыка предполагает быстрый вдох, как в начале движения, так и на протяжении всего исполнения. Таким образом, исполнительский вдох не должен нарушать общего движения музыки. Вдох при игре производится уголками рта, и во время его выполнения мундштук не должен смещаться в сторону.

От правильного вдоха во многом будут зависеть правильный выдох и качество звукоизвлечения. Для извлечения звуков определенной высоты, динамики, характера, тембра, длительности исполнителю на духовом инструменте необходим интенсивный выдох. Степень интенсивности выдоха определяется характером музыки и спецификой звукообразования на том или ином духовом инструменте. Характер воздушной струи должен корректироваться мышцами дыхания, губными мышцами, мышцами языка и все они контролируются слухом.

Одним из важнейших условий хорошей фразировки при игре на духовых инструментах является полное подчинение дыхания особенностям исполняемых произведений. Нужно помочь ученику определить границы построений, то есть уметь определять цезуру. Обычно это место определяется внутренним чутьем исполнителя, его природной чуткостью к музыкальной фразировке, но этого бывает недостаточно. Для того чтобы дыхание исполнителя явилось не только источником звука, но и одним из важнейших средств музыкальной выразительности, он обязан научиться анализировать строение музыкального произведения, правильно определять смысловые границы построений и разделяющие их цезуры.

Установление цезуры можно сравнить с расстановкой соответствующих знаков препинания в словесной речи. Пользуясь подобной аналогией, мы можем сказать, что разрывать единое музыкальное целое так же недопустимо, как при чтении или в разговорной речи прерывать начатую мысль на полуслове.

Для играющего на духовом инструменте умение правильно установить цезуру возможно еще в том отношении, что цезуры определяют моменты очередного вдоха. Цезуру надо понимать как грань между частями музыкального произведения или отдельными его построениями, а также как наиболее удобный момент для смены дыхания без нарушения музыкального построения.

В соответствии с этим существуют следующие наиболее общие закономерности смены дыхания в момент игры:

* в целях соблюдения единства музыкального целого, дыхание следует менять во время пауз, так как они являются наиболее частым выражением цезуры;
* при исполнении музыки, имеющей большое количество пауз, дыхание ни в коем случае не следует менять на каждой паузе;
* при отсутствии пауз для смены дыхания можно использовать продолжительные звуки, так, например, если после продолжительного звука следует один или несколько коротких звуков, то дыхание следует брать после длинного (продолжительного) звука;
* кроме пауз и продолжительных звуков основанием для смены дыхания является повторение музыкально материала.

Если ярко выраженные признаки цезуры отсутствуют, что может иногда встречаться при непрерывном мелодическом движении, то основанием для установления цезуры и смены дыхания может служить:

* смена гармонических функций;
* резкая смена динамики;
* смена регистров.

При смене дыхания во время игры нужно иметь в виду, что любое музыкальное построение обычно заканчивается аккордовым звуком. Поэтому не следует делать очередной вдох на неаккордовых звуках в момент задержания:

* перед проходящим звуком или после него;
* перед вспомогательным звуком;
* в момент подъема.

Кроме того, для сохранения большей выразительности исполнения не рекомендуется брать дыхание после вводного тона.

Во всех этих элементах правильное дыхание исполнителя играет существенную роль, способствуя большей выразительности музыкального исполнения. Отсюда следует, что для музыканта-духовика большое значение имеет технически правильное исполнительское дыхание.

Умение брать игровое дыхание без нарушения структурного единства музыки является показателем высокой исполнительской культуры исполнителя на духовых инструментах, и этот навык необходимо прививать с первых шагов обучения на инструменте.

**3.3.Единство фразировки**

Важнейшим условием ансамблевой игры с любым солистом является единство фразировки, не только при одновременном проведении тематического материала, но и при разновременном его звучании. Следует прорабатывать и оговаривать с учеником такие особенности исполнения, как распределение дыхания на фразу, места взятия дыхания. При этом необходимо учитывать возможности аппарата солиста.

Важнейшее значение в искусстве фразировки имеет правильное выделение кульминаций, то есть моментов наивысшего напряжения, обычно совпадающих с вершинными точками мелодии.

Важное значение для правильной музыкальной фразировки имеет также наиболее логическое и выразительное выполнение всех динамических и агогических изменений.

Искусство музыкальной фразировки составляет одну из сложных и привлекательных сторон исполнительского творчества. В ней наиболее полно и ярко проявляются индивидуальные черты самого исполнителя: стиль и манера его игры, музыкальная культура, эмоциональность.

**3.4.Ритм**

Ритм – один из цен­тральных элементов музыки. Фор­мирование чувства ритма у учащегося - важнейшая задача не только педа­гога, но и концертмейстера. Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию рит­мического чувства. Ансам­блевая игра не только даёт концертмей­стеру возможность диктовать правильный темп, но и формирует у ученика верное темпоощущение. Именно с раннего воз­раста учащемуся предлагается совместно с концертмейсте­ром освоить азы метроритма, ансамблевого слушания, синхронности исполнения, темпо­вого соответствия. Все мы знаем, что игра в ансам­бле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, помо­гает ученику выработать технические навыки, учит слушать партнёра, учит музыкальному мышлению, а также доставляет ребёнку огромное удовольствие и радость, особенно когда он играет с пианистом-профессиона­лом.

**3.5.Динамика**

За счёт насыщенного, богатого мелодиче­скими и гармоническими красками сопровождения исполнение стано­вится более красочным и жи­вым. Вместе с солистом аккомпаниатор постигает различные динамические задачи, а также динамику как средство художественной выразительности.

Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие - более узким. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта. Сила, яркость фортепианного звучания    в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе

Концертмейстеру не обойтись без умения слышать каждую деталь партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом исполняемого произведения. Динамика фортепианного звучания    в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей плотностью, и насыщенностью.

Говоря о динамической стороне ансамбля с юным солистом, следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выделять преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры.

*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.*

На плечи концертмейстера ложится большой груз ответственно­сти за начинающего музыканта, который требует повышенного внима­ния, по­мощи, мощной эмоциональной поддержки, ведения за собой. Пианист от­вечает за темп, движение, агогику, за образ и общую це­лостность произве­дения. Поэтому, концертмейстер постоянно должен совершенствовать своё пианистическое мастерство, без этого попросту трудно и неинтересно ра­ботать. О фортепианной технике певец и ак­компаниатор Дж. Мур пишет, что «в ней, как и в технике певца или скрипача, подразумевается мастер­ство звукоизвлечения, воспроизведе­ние звуков не только красивых, но и разнообразных по оттенкам...» .

**4.Психологические и педагогические функции концертмейстера**

Исполнительский процесс является сложным психофизиологическим действием, в осуществлении которого участвуют сознание и физические усилия исполнителя, причем решающая роль в этом процессе принадлежит разуму исполнителя, его сознательному отношению к исполнению и всевозможным действиям для достижения намеченной художественной цели.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплановое: 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 также очень важны  для профессиональной деятельности концертмейстера. 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. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Работа концертмейстера многогранна. Она заключает в себе как творческую, так и педагогическую деятельность. Специфика работы концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов требует от него особого универсализма, мобильности.

Все мы знаем, что концертмейстер – это пианист-педагог, помогающий обучающимся - инструменталистам осваивать программу, выступать на концертах и экзаменах. Только в отличие от солирующего пианиста, он не имеет возможности быть на первом плане, приспосабливая свое прочтение текста к исполнительской манере солиста – инструменталиста. Понятие «концертмейстер» включает в себя не только разучивание партий, способность контролировать качество их исполнения, знание исполнительской специфики, но и умение помочь и подсказать правильный путь к исправлению неточностей.

Когда концертмейстер остаётся с учащимся наедине без препода­ва­теля, он берёт на себя активную педагогическую роль: помогает уче­нику настроить инструмент в начале занятия, проучивает вместе с уча­щимся текст, трудные места, следит за ритмической чёткостью и инто­национной точностью, отрабатывает моменты начала и окончания звука.

Необ­ходимо с первых занятий создавать атмо­сферу взаимного доверия с учащимся. Самым ма­леньким воспи­танникам тяжело дается игра в ансамбле, так как звучание аккомпане­мента зачастую мешает слуховому контролю собственной пар­тии. Здесь очень важно: ласковым взглядом, улыбкой, добрым словом дать понять ре­бёнку, что ты ему друг и помощник, что вдвоём легче выучить произ­ведение и раскрыть его содержание Чут­кость и еще раз чуткость помогают концертмейстеру решить мно­гие проблемы обучения и исполнения.

Благоприятная атмосфера для творческой работы, установление теплых доверительных отношений, изучение программы в доступной форме, приносящей удовольствие для учащегося, внесет в исполнение спокойствие и уменьшит тревожность.

Роль концертмейстера особенно важна на концертных и экзаменационных выступлениях. Пианисту необходимо продумать все организационные детали, включая моменты переворота нот. Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше солиста. Еще в классе нужно научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры небольшим кивком головы, это умение не у всех появляется сразу.

Выступление - это стрессовая ситуация. На сцене происходит очень сложный тонкий процесс превращения ученика в исполнителя, артиста. Здесь возраст не имеет значения. Важным является сам факт исполнения произведения перед зрителями. Здесь необходим определенный «самонастрой». «Верьте, что вы играете хорошо, и вы будете играть еще лучше» – говорил своим ученикам Фредерик Шопен. Хорошо, когда исполнение успешно. А если нет? Что же происходит с обучающимся во время выступления? Иногда проявляется недоученный текст, иногда ученик теряется только просто потому, что он попал на новую площадку, он просто не слышит себя со стороны, его ослепляет свет, он не видит педагога. В голове возникает путаница, мысль пропадает или он теряет музыкальную нить произведения и останавливается в пьесе. Грамотный концертмейстер поможет, используя музыкальную подсказку, подхватив и сыграв отрывок мелодии, мысленно вернуть солиста в произведение или доиграв его до конца самому, чтобы сохранить звучание ансамбля. Именно выдержка концертмейстера в данный момент позволит учащемуся не приобрести комплекса боязни игры на сцене наизусть.

Важна психологическая установка ученика перед выступлением в качестве солиста. Позитивный настрой на успешное выступление положительно влияет на физическое и психологическое состояние ученика в момент выступления. Концертмейстер наравне с педагогом вырабатывает волевые свойства характера у воспитанника: уверенность, стремление к победе. Одной из самых распространенных причин волнения перед сценой является внушенная извне мысль о возможном провале. Она может развиться в опасное самовнушение. Во время выступления возможны разные неприятности, но концертмейстеру и педагогу важно проявить в этом вопросе педагогическую деликатность и мобилизовать ученика к следующему выходу на сцену.

Предварительную психологическую подготовку и настрой на успешное выступление, конечно же, дает педагог в классе. Но сейчас он находится в зале. На сцене обучающийся исполняет произведение с единственным помощником и вдохновителем в лице концертмейстера.

Большое количество совместных вы­ступлений рож­дает у учащегося уверенность в своих силах, доверие к концертмейстеру, уменьшается боязнь сцены.

Таким образом, для педагога в классе духовых инструментов кон­цертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный едино­мыш­ленник, который должен обладать постоянной творческой собран­ностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных ху­дожествен­ных результатов при совместной работе с солистами - учащимися, в собствен­ном музыкальном совершенствовании.

Огромное значение при работе с детьми имеет характер отноше­ний между преподавателем и концертмейстером, так как от этого зави­сит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как чело­века. Для настоящего творчества нужна атмосфера дружелю­бия, непри­нуждённости и взаимопонимания. Если это творческие, ак­тивные, заинте­ресованные в своём деле люди, которые постоянно по­вышают свой про­фессионализм, занимаются концертной деятельно­стью, участвуют в про­фессиональных конкурсах, стремятся к поиску нового, актуального репер­туара, ярких концертных номеров, обсуж­дают и планируют предстоящую концертную деятельность учащихся, то это обоюдно обогащает музыкан­тов, повышает их исполнительский и общекультурный уровень, учит вза­имному доверию и создаёт зара­жающую творческую атмосферу в процессе занятий с детьми. Только с позиции творческого подхода можно осуще­ствить все замыслы, иметь высокую результативность в исполнительской деятельности учащихся.

В такой творческой атмосфере обучающийся чувствует себя очень комфортно, он больше доверяет сотрудничающим педагогам, в работе над программой многие моменты музыкального и психологического плана будут решаться быстрее и успешнее. А когда ученик понимает смысл, знает текст пьесы и слышал ее «вживую» в исполнении педагога и концертмейстера на сцене, он более уверен и свободен в игре.

**5.Развитие навыков игры в ансамбле**

Концертмейстер вместе с педагогом выполняет благородную задачу приобщения обучающегося к миру прекрасного, развивает его общую музыкальность, координирует ритм и слух, способствует освоению исполнительских навыков, развитию и формированию музыкально - эстетических представлений, воспитание навыков для использования полученных знаний. Но самое главное – при совместной систематической работе с концертмейстером у учащегося вырабатываются навыки ансамблевой игры

«Аккомпанемент часто договаривает невысказанное солистом», - сказал Е. Шендерович. Действительно, ансамбль предусматривает слаженность игры солиста и аккомпаниатора: единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами. В работе с учениками концертмейстер создает опору и поддержку юным солистам.

Концертмейстер выступает в качестве организатора музыкального процесса и времени, что роднит его профессию с профессией дирижера. Умение держать в руках солиста, правильно расставленные звуковые и смысловые акценты в произведении, выдержанные ауфтакты – такими дирижерскими навыками следует обладать для успешной ансамблевой игры.

Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником.

При игре в ансамбле с солистами-инструменталистами следует исходить из профессиональных и природных данных ученика. Концертмейстеру важно помочь воспитаннику почувствовать себя настоящим солистом.

В решении данной задачи помогает грамотно проделанная работа на занятиях. Здесь важно не только качество, но и количество занятий с концертмейстером. Сов­местная игра с концертмейстером приучает учащихся быстро ориентиро­ваться в нотном тексте, не теряться, всегда хорошо знать свою партию, быть внимательным, уметь слушать не только себя, но и своего стар­шего друга и помощника.

Так, оговариваются и проучиваются совместно с концертмейстером сложные для солиста места.

Отрабатывается совместное начало при отсутствии вступления.

Для ученика зачастую возникает сложность при вступлении после партии фортепиано. Солист должен просчитать, почувствовать, а затем запомнить по слуху трудные вступления в своей партии.

Технически сложные места отрабатываются путем дробления на мотивы и воссоединения в одно целое.

Неотъемлемой сопутствующей задачей является разработка динамического плана исполняемого произведения.

Важным моментом данной поурочной работы является развитие слухового контроля, необходимого при работе над динамическим планом, в вопросах агогики и целостности ансамблевого исполнения в произведении. Обучающийся должен научиться слышать партию аккомпанемента и выстраивать звуковой баланс.

Важным пунктом в совместном труде является решение ритмических задач при игре произведений. Со стороны концертмейстера – это показ характера, пульса произведения при вступлении, поддержка исполнения учащегося в рамках формы и правильное, логическое завершение произведения. Со стороны обучающегося важно точное воспроизведение текста, исполнение ритмических фигураций, соблюдение диафрагмального дыхания, верного выучивания технически трудных мест.

Когда данная работа проведена, следует приступить к заключительному этапу в изучении произведения – грамотному исполнению произведения наизусть в характере, с точной динамикой, темпом. Здесь уместно рассмотрение вопросов агогики.

От предшествующей подготовительной работы по изучению произведения в классе во многом зависит выступление обучающегося на сцене- то ли это будет срыв во время выступления, то ли запланированный и предусмотренный успех. Солисты часто «волнуются из-за того, что боятся забыть, а забывают от того, что волнуются». Размеренная поурочная подготовка к концертному выступлению вырабатывает внутреннюю уверенность, не дающую забыть текст, способствует приведению нервной системы в рабочее состояние, исключающее перевозбуждение или полное безразличие.

Научив ученика в классе слушать фортепианную партию, концертмейстер на сцене имеет дело с подготовленным музыкантом-солистом, полноправным партнером, чувствующим и осознающим форму, характер произведения и внутреннее движение музыкальной мысли. От внутренней интуиции и слаженной игры участников зависит успешное звучание ансамбля.

Выступление на сцене - это итог большой работы, проведенной в классе.

**6.Особенности исполнения партии аккомпанемента**

**6.1.Пианистическое туше и другие выразительные возможности аккомпанемента**

Аккомпанемент является важной частью художественного произведения, одним из средств воплощения музыкального образа, представляющих дополнительную возможность для трактовки данного произведения.

Многие произведения для духовых инструментов отличаются большими трудностями, перегрузкой фортепианной партии, тщетно пытающейся заменить оркестр. В методике преподавания очень мало внимания уделяется способам, гарантирующим преодоление многих технических и музыкально-выразительных трудностей ансамблевого исполнения. Все зависит от музыкально - педагогического и исполнительского опыта, опыта ведущего педагога и концертмейстера, и конечно, способностей учащегося, его сознательного стремления овладеть исполнительским дыханием, разновидностями ритма, фразировки, артикуляции, нюансировки необходимыми для выразительного исполнения.

Существуют особенности исполнения партии аккомпанемента с деревянно-духовыми и медно-духовыми инструментами, и концертмейстеру нужно уметь соотносить пианистическое туше с тембрально-динамической окраской солирующего инструмента.

Тембр - это окраска, характер звука, качество по которому различаются звуки одной и той же высоты и благодаря которому звучание одного голоса или одного инструмента отличается от другого. Тембр зависит от формы колебаний звука и определяется числом и интенсивностью частичных тонов или обертонов - гармоник, его составляющих.

"Музыка - искусство звука" - утверждал Г.Г. Нейгауз. Раз музыка - звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. В пассажах, трудных и больших скачках, особенно в кантилене звук не должен терять мягкости, сочности, певучести.

Музыкальное исполнение обуславливается развитыми музыкально-слуховыми представлениями, формирующимися в процессе работы над произведением. Сюда относятся, в первую очередь, звуковысотные и ритмические представления как главные носители музыкального смысла в их взаимосвязи между собой. Во-вторых, не менее важны тембровые представления, к ним относят обычно такие качества звука, как его "светлота" или "затемненность", "глубина", "полнота", "мягкость" или "жесткость", "протяженность" и т.д. В той или иной мере подобные особенности окраски звуков составляют существенную область музыкальной выразительности, а градации этой окраски обуславливаются развитым тембровым слухом.

Качество музыкального звука определяется мастерством исполнителя, умением придать звуку, в зависимости от характера музыки, необходимого свойства: яркости, блеска, теплоты и т.д.

Следующей задачей можно поставить изучение штрихов.

Духовые инструменты являются удобными для концертмейстера в штриховом отношении.

При работе со штрихами следует учитывать то обстоятельство, что у разных инструментов один и тот же штрих, указанный в нотах, может звучать совершенно по-разному.

В целом умение выразительно поддержать на рояле различную тембровую и штриховую окраску духовых инструментов зависит во многом от музыкальной одаренности исполнителя, его внутреннего слуха и возможности услышать и представить нужное звучание.

Но звучание, кроме тембровой окраски, нуждается в динамических и агогических оттенках, вносящих в исполнение свет, тени и живое движение. Динамика и агогика имеют в исполнении огромное выразительное значение. Они придают музыкальным интонациям жизненность, подчеркивают и характеризуют музыкальную речь, помогают слушателю ярче воспринять и лучше осмыслить содержание произведения.

В практике исполнительства основные элементы динамики и агогики в зависимости от характера пьесы имеют многочисленные и тончайшие по своим оттенкам характеристики. Динамические знаки в нотном тексте, а также указания об ускорении и замедлении имеют лишь условный характер.

Фразировка произведения не исчерпывается применением динамических и агогических оттенков. Большое значение имеют лиги, штрихи, способы звуковедения. Особенности их определяются характером материала. Огромную роль в правильной фразировке имеют приемы расчленения фраз, мотивов, цезуры, осмысленное отношение к частям произведения, его предложениям и отдельным кускам.

**6.2.Особенности исполнения оркестровой фактуры**

Жанр инструментального концерта создает наиболее благоприятные условия для яркого и всестороннего показа выразительных возможностей инструмента и мастерства исполнителя.

В репертуаре духовых инструментов свыше ста концертов, относящихся к классическому и доклассическому периоду.

Фортепианные версии переложения оркестровой партитуры инструментальных концертов бывают очень разными, порой неудобными. Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке.

И, кроме того, зачастую начинающие концертмейстеры не учитывают, что редакторы тоже люди и периодически увлекаются механическим перенесением штриховых обозначений из партитуры в клавир. То есть в клавир переносятся штриховые указания, необходимые исполнителям на оркестровых инструментах и означающие смену смычка или взятие дыхания. Такие указания являются технологическими, и их не следует рассматривать при фразировке.

Необходимо правильно различать и воспроизводить штрихи в тех случаях, когда в нотном тексте выставляются две лиги: фразировочная и штриховая. Следует помнить, что фразировочные лиги имеют большую протяженность, выставляются над или под штриховыми и имеют целью отделить друг от друга смежные музыкальные построения, исполняемые обычно на одном дыхании. Штриховые лиги располагаются прямо у нотных знаков и указывают на связное исполнение нотного текста. Для тонкой музыкальной фразировки имеет огромное значение правильное использование выразительной гибкости.

Важная задача концертмейстера – постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

Шендерович в своей книге приводит несколько практических советов:

«Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнных смычковых инструментов. Прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жесткой фиксации пальцев и кисти, а скорее способом «поглаживания» клавиш, мягкости при исполнении мелодических и гармонических оборотов, поручаемых обычно струнной группе оркестра.

При исполнении же аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, фиксация пальцев и кисти руки является, чуть ли не первой необходимостью, ибо выравненность пальцев при взятии аккорда дает иллюзию необходимой для нас звучности. Стаккато в подобных случаях исполняется несколько мягче, чем обычное стаккато на рояле,— как бы штрихом нон легато».

Изучение концертмейстером оркестрового переложения можно разбить на несколько подпунктов или задач. Работу надо начинать с прослушивания того оркестрового произведения, переложение которого собирается исполняться. Феликс Михайлович Блуменфельд утверждал, что «внутри определенных границ красочные возможности фортепианного звука бесконечны и неисчислимы». Чтобы в полной мере воспользоваться возможностями фортепиано как инструмента-оркестра, нужно четко представлять, какой инструмент сейчас будет имитироваться концертмейстером. То есть в своем исполнении пианист-концертмейстер должен отталкиваться от исполнительских возможностей оркестрового инструмента. При чем, чем больше природа звукоизвлечения этого инструмента отличается от фортепианной, тем тщательнее должна быть проведена работа по тембровому сближению. После выполнения такой задачи в голове концертмейстера формируется своеобразная «карта звучания» произведения целиком. Также возможно оказать себе небольшую помощь и сделать пометки в нотах. Таким образом, это достаточно объемный и временно затратный предварительный этап изучения произведения, но без которого невозможно обойтись, если ставить целью безупречное исполнение желаемого произведения.

**6.3.Педализация**

Педализация один из важнейших элементов пианистического искусства. Искусное применение различных способов взятия и снятия правой педали (запаздывающая, полупедаль, четвертная, вибрирующая и тремолирующая педали и др.), совместное или раздельное пользование обеими педалями, противопоставление педального и беспедального звучания и другие приемы педализации разнообразят колорит звучания, обогащают палитру выразительных красочных оттенков. Эти тонкости педализации, связанные со стилем исполняемого произведения и характером музыки, зависят от умения исполнителя и даже от особенностей инструмента. Поэтому тонкие детали художественной педализации невозможно предусмотреть и обозначить в нотах.

Грамотное владение педалью - это задача интересная, многообразная и достаточно трудная. Правильное использование педали при исполнении оркестровой фактуры – камень преткновения для многих начинающих концертмейстеров. При использовании педали очень важно, в каком стиле написано произведение – барокко, классицизм, романтизм и т.д. То, что дозволено при исполнении произведения композитора 20 века, недозволенно при исполнении произведения в барочном стиле.

Барокко и классицизм очень требовательны к чистоте и прозрачности оркестровой фактуры. В данном случае идеален случай, когда пианист-концертмейстер владеет полупедалью. Она убирает излишнюю сухость звучания (в случае полностью беспедального исполнения), но вместе с тем не перегружает звучание излишним количеством обертонов. Если владение полупедалью находится на недостаточном уровне – на помощь придет точечное взятие педали, а также более частая, в медленных частях при необходимости на каждой восьмой длительности, смена педали.

В произведениях романтизма и далее будет уместно более густое применение педали. Конечно, здесь также главную роль играет способность слышать свое исполнение со стороны и необходимая корректировка педали при ее излишках.

Применение педали также может быть связано с желанием придать более выраженную тембровую окраску конкретному оркестровому произведению. К примеру, валторны и альты со своим глуховатым звуком могут потребовать применение левой педали. В любом случае, применение педали в оркестровом произведении носит точечный, тщательно продуманный характер, направленный на достижении максимальной чистоты оркестровой фактуры. Как одно из редких исключений можно назвать применение длинной педали в случае, если в оркестре тянется длинный бас, на фоне которого остальной оркестр играет несколько аккордов.

Работа концертмейстера многогранна. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности. За редким исключением она не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов,

почестей и званий. Она зачастую остаѐтся «в тени», его работа растворяется в

общем труде всего коллектива. Но без профессионального концертмейстера

не может быть грамотного, хорошего исполнения произведений. В обширном поле деятельности пианиста - концертмейстера работа в детской школе искусств занимает почѐтное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребѐнка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность.

**Список литературы**

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концерт­мейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. - М.: Музыка, 1988. С. 156-178.
2. Григорьев А.Ф. Формирование концертмейстерского мастерства учи­теля му­зыки в системе непрерывного педагогического образования / Диссерта­ция на соискание учёной степени кандидата педагогических наук.- Краснодар: Ставропольский государ­ственный педагогический институт, 2004.
3. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа по дисциплине для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство» / Министерство культуры Российской фе­дерации: Научно-методический центр по художествен­ному образованию.- М., 2002.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о му­зыке / Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур.- М.: Радуга, 1987. - 429 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. - М.: Музыка, 1988. - 240 с., портр., ил., нот.
6. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполни­тельство и психология // Фундаментальные исследования. 2009. № 1.
7. Усов Ю. Методика обучения игре на духовых инструментах. Выпуск II. – М.: Музыка, 1966. – 272 с.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. - М.: Музыка, 1996.

**Список литературы**

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концерт­мейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. - М.: Музыка, 1988. С. 156-178.
2. Григорьев А.Ф. Формирование концертмейстерского мастерства учи­теля му­зыки в системе непрерывного педагогического образования / Диссерта­ция на соискание учёной степени кандидата педагогических наук.- Краснодар: Ставропольский государ­ственный педагогический институт, 2004.
3. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа по дисциплине для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство» / Министерство культуры Российской фе­дерации: Научно-методический центр по художествен­ному образованию.- М., 2002.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о му­зыке / Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур.- М.: Радуга, 1987. - 429 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. - М.: Музыка, 1988. - 240 с., портр., ил., нот.
6. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполни­тельство и психология // Фундаментальные исследования. 2009. № 1.
7. Усов Ю. Методика обучения игре на духовых инструментах. Выпуск II. – М.: Музыка, 1966. – 272 с.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. - М.: Музыка, 1996.