

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Детская школа искусств № 1»

Методическое сообщение:

**Взаимодействие концертмейстера
и учащегося-солиста
в классе духовых инструментов ДШИ**

Выполнил:
Концертмейстер МБУ ДО
«ДШИ № 1»
Конышева Анна Юрьевна

Сургут 2025

ВВЕДЕНИЕ

Работа концертмейстера в различных исполнительских классах имеет свои специфические особенности и свою проблематику. Есть такие особенности и в работе с духовиками. Остановимся на некоторых узловых проблемах, знание которых необходимо пианисту в работе с исполнителями на духовых инструментах. Концертмейстеру, работающему с инструменталистами - духовиками, неплохо бы знать историю создания этих инструментов, их устройство, особенности звукоизвлечения и настройки, технические, динамические, тембровые возможности для того, чтобы занятия в классе проходили продуктивно, со знанием дела.

Согласно существующей классификации, духовые инструменты делятся на медные и деревянные. Деревянная группа обрела название за то, что в самом начале духовые музыкальные инструменты изготавливались исключительно из древесины. Медная группа получила за счет того, что изначально духовые инструменты данной группы производились только из меди и иных металлов. Но на сегодняшний день существующее деление на деревянные и медные группы не имеет под собой иной почвы, кроме звукоизвлечения. Например, саксофон и флейта являются деревянными духовыми 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. На каждом музыкальном инструменте зарождение и формирование звука имеет свою специфику и, прежде всего, это связано с акустическими особенностями звукообразования на инструменте.

Интонирование на духовых инструментах определяется рядом объективных и субъективных факторов.

К объективным факторам следует отнести:

- конструктивные особенности духовых инструментов,
- и качество трости,
- диаметр канала мундштука,
- температура окружающей среды и т. д.

Субъективные:

психические и психологические состояния человека (уставший-понижение интонации, возбужденный - тенденция к повышению) и т. д.

При всем многообразии духовых инструментов, включенных в работу, концертмейстер должен учитывать особенности звучания каждого, а также сложности в овладении техникой игры на них для ученика. При аккомпанементе духовым инструментам пианист учитывает возможности аппарата солиста, принимает во внимание моменты взятия дыхания при фразировке, артикуляции, нюансировки. К выразительным средствам исполнителя на духовых инструментах относятся понятия: звук, тембр, интонация, ритм, темп, метр, агогика, артикуляция, фразировка, динамика, нюансировка, исполнительское дыхание, штрихи, вибрато, аппликатура, техника пальцев, губ, языка, двойное и тройное стаккато, фруллато, глиссандо и т.д. Остановлюсь на некоторых из них:

1. Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, 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 существуют вспомогательная или комбинированная и фрикативная. 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*. Штрихи, как и другие выразительные средства, определяются конкретным содержанием исполняемой музыки. Однако штриховые обозначения, выставляемые в нотном тексте, во многом условны и отнюдь не обязательны, вследствие чего они требуют известных уточнений и дополнений.

2. В зарождении звука на духовых инструментах определяющая роль принадлежит языку, 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 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, (объем легких увеличивается почти в 10 раз). Этому искусству духовики учатся на протяжении всех лет обучения! Только при определенном резерве воздуха в легких исполнитель может обеспечить гибкость и непрерывность воздушной струи. В отличие от обычного, нормального вдоха, скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки; при этом правильно осуществленный вдох является как бы афтактом! (сравнение с техникой показа на других инструментах - замах, кивок). Необходимо помнить, что если вы начинаете играть музыку в медленном темпе, то первый вдох будет сделан солистом 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. От правильного вдоха во многом будут зависеть правильный выдох и характер звукоизвлечения. Степень интенсивности выдоха определяется характером музыки, спецификой звукообразования на том или ином духовом инструменте. Характер воздушной струи должен корректироваться мышцами дыхания, губными мышцами, мышцами языка. И все они контролируются слухом.

3. Одним из важнейших условий хорошей фразировки при игре на духовых инструментах является полное подчинение дыхания особенностям исполняемых произведений. Играющий должен уметь правильно определять 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 и разделяющие их цезуры. Установление цезуры можно сравнить с расстановкой соответствующих знаков препинания в словесной речи. Цезуры важны еще и потому, что они определяют моменты очередного вдоха, это грань между частями, фразами, не нарушая логики музыкального построения. Работа концертмейстера заключается в том, чтобы помочь расшифровать все формообразующие элементы: определить вместе с учеником форму пьесы, рассказать про такие особенности построения фраз как ямб, хорей (начальный этап - песенки со словами, полезно знать текст, он поможет грамотному разбору). От этого будет зависеть последующая работа и правильная фразировка! Совместно с учеником важно правильно установить индивидуальные цезуры. В зависимости от класса и подготовки уч-ся эти смысловые цезуры могут регулироваться; если уч-ся обладает на данный момент небольшим объемом дыхания, то и цезуры возможны чаще, и наоборот, учитываются также возможности аппарата учащегося-солиста. Концертмейстер отмечает у себя в нотах эти условности, потому как они могут отличаться в работе с другим учеником. Совместная цель - единство фразировки концертмейстера и солиста. Важное значение для правильной музыкальной фразировки имеет также наиболее логическое и выразительное выполнение всех динамических и агогических изменений, с обязательной кульминационной точкой развития. 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. тембровые представления, к ним относят обычно такие качества звука, как его «светлота» или «затемненность», «глубина», «полнота», «мягкость» или «жесткость», «легкость», «полетность».

4. *Ritm* и Темп – центральные элементы музыки. Формирование чувства ритма у учащегося – важнейшая задача не только педагога, но и концертмейстера. Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию чувства ритма.

Ансамблевая игра не только дает 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 партнера,

развивает музыкальное мышление, а также доставляет ребенку огромное удовольствие и радость, особенно когда он играет с пианистом-профессионалом.

По понятным причинам учащийся-духовик лишен возможности одновременно играть и считать голосом!! С целью облегчения задач разбора ритмического рисунка пьесы, необходимо на уроке и в домашних занятиях широко использовать возможности ритмического разбора без инструмента. Выработка у ученика уверенности в правильном разборе ритмического рисунка поможет снять излишнее перенапряжение, которое непроизвольно передается на мышцы губ, сковывает их и лишает звук тембра и гибкости, снимает дыхание с опоры. Что же касается тактирования ногой? Профессор Петрозаводской консерватории С.В. Пошехов говорил: «Часто встречающаяся у духовиков привычка отсчитывать метр ногой должна искореняться, как вносящая дополнительную скованность в исполнительский аппарат и вызывающая справедливые укоры коллег по игре в оркестре и ансамбле». Тактирование ногой очень быстро становится плохо контролируемой привычкой и исполнитель не замечает, как начинает акцентировать метр ногой на публичном выступлении. Кроме того, для отсчитывания метра ногой в положении «стоя», исполнитель переносит вес тела на другую ногу. Этот «перекос» корпуса тела затрудняет работу мышц грудного пресса и негативно влияет на исполнительское дыхание. К такому же негативному эффекту приводит и качание на месте. В связи с этим приведу некоторые методы работы над ритмом:

- 1) Ходьба ровными шагами с нотным текстом в руках и проговаривание ритмослогами. Один шаг - одна четверть (в размерах 2/4,3/4,4/4) или одна восьмая (в размерах 3/8,6/8,9/8). При этом шаг должен быть достаточно ровным и широким.
- 2) Проговаривание ритмических формул со слогами: «Чаш-ка-и-чай-ник» (четверть, две 8 и 2 четверти)

3) Игра в ансамбле с концертмейстером, эффективный способ, здесь на первом плане умение начинающего музыканта согласовывать свой темпо-метроритм с метроритмом другого исполнителя. Концертмейстер играет четверти диминуэндо, а ученик – ритмический рисунок на одном звуке, любом, например «ля» в разных октавах. Это снимает напряжение, вызванное аппликатурными затруднениями и необходимостью контролировать дыхание.

4) А также существенную помощь в работе над метроритмом у духовиков оказывает фортепианный аккомпанемент. Особенно это касается работы над паузами и половинными нотами. Зачастую ученики, сыграв мелкие ноты, остановившись на длинных половинных и целых, как бы успокаиваются, перестают концентрироваться и считать, затем вступают не вовремя. Концертмейстеру на первых порах, в классе, не нужно «ловить» или сглаживать неточности, ошибки в отношении ритма и заставлять активизировать внимание ученика и правильное соотношение партий сразу, не откладывая в долгий ящик.

5) Работа с метрономом не долго, не много, чтобы не снижать активность внимания учащегося. Метроном больше нужен для понимания правильного темпа, в каком будет исполняться конкретное произведение, но на стадии разучивания только в медленном темпе прорабатывать.

6) Методика работы под аудиозапись аккомпанемента концертмейстера, иногда приносит свои плюсы! Есть и другая опасность, уч-ся перестает слушать оригинальный аккомпанемент, рождающийся на уроке, и игра напоминает механическую, ранее заученную. Слушать аккомпанемент возможно и просто без игры, следя по нотам, тогда, когда нет наставника рядом, так лучше уляжется в сознании партия фортепиано! Исполнение партии концертмейстера для записи необходимо тщательно продумать и исполнить выразительно, со всеми динамическими, темповыми и др. нюансами.

Помощь концертмейстера на начальном этапе разучивания музыкального произведения велика! Менее одаренным ученикам особенно важна изначальная работа с концертмейстером. Обычно аккомпанементы расписаны ровными четвертями, половинными, слушая, привыкая слушать биение пульса в партии концертмейстера, у начинающего музыканта волей неволей формируется правильное ощущение ритма и естественной пульсации. И тем более не понадобится тактирование ногой!

За счет 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 особенностью конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них имеют более широкий динамический диапазон, другие – более узкий. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, тромбоном, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе блокфлейте, гобою, фаготу, валторне. Концертмейстеру не обойтись без умения слышать каждую деталь партии солиста, соразмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом исполняемого произведения. 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. Спокойная и возможно высветленная игра блокфлейтистам, наоборот, яркая и пружинистая активным и технически продвинутым уч-ся на трубе, кларнете, флейте!

Проблематика работы концертмейстера над фортепианной партией:

1. Соотносить пианистическое туше с тембрально - динамической окраской солирующего инструмента. Тембровые представления, к ним относят обычно такие качества звука, как его «светлота» или «затемненность», «глубина», «полнота», «мягкость» или «жесткость», «легкость», «полетность», (связь с аккомпанементом разным инстр.)

2. Делать купюры, сокращения текста и упрощение фактуры приходится, особенно в не удобных версиях партий концертов, только не в ущерб музыке.

3. Штриховые указания из партии солиста в клавир не переносим, они технологические, не следует учитывать при фразировке.

4. Если жанр концерта, постараться имитировать оркестровые инструменты в своей фортепианной партии. Изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов. В своей книге «О преодолении пианистических трудностей в клавире» Е.М. Шендерович дает несколько методических рекомендаций, касающихся вопросов фортепианного звукоизвлечения (в плане приближения к тембрам оркестровых инструментов). Однако сам автор указывает, что «эти советы нельзя воспринимать буквально: не всегда удачный прием становится универсальным. Часто тембровая окраска той или иной оркестровой группы в своем воплощении на рояле зависит от регистра клавиатуры, от того места, где данная группа или сольный инструмент оркестра изложены в клавире. Не исключено, что прием, пригодный, скажем, для малой октавы, окажется не столь эффективным в другой октаве (здесь, однако, в каждом конкретном случае следует учитывать природный тембр рояля и степень изношенности инструмента) [8, с. 58]

5. Педализация – трудная задача. Стиль и эпоха вот отправные точки. Барокко, классицизм – чистота и прозрачность фактуры, точечная педаль, меньше педали, дозировать, еще лучше владеть полупедалью, четверть педалью (в случае безпедального исполнения). Романтизм – более густая, глубокая педаль! Крышка рояля открыта, либо полностью, либо на половину! А также не злоупотреблять левой педалью!

6. Линия левой руки полноценно должна звучать, не подыгрывает!

7. Аккордовая вертикаль выстроена!

8. Баланс партии фоно и солирующего инструмента выверить, нельзя перекрывать, но и не подыгрывать звучать полноценно, не тушеваться!

Подытожив все вышесказанное, можно сделать вывод о том, что концертмейстер в классе духовых инструментах должен обладать поистине универсальными качествами. Концертмейстер должен быть хорошим пианистом и ансамблистом, должен сам обладать дирижёрскими качествами (уметь подчиняться и подчинять себе) и образным музыкальным мышлением (представлять себе тембры инструментов симфонического оркестра и передавать их своей игрой). Концертмейстер должен уметь сыграть камерно-инструментальную миниатюру тонко, певучим звуком, с точным ощущением стиля, а инструментальные концерты – масштабно, с хорошим чувством формы и ритма. Концертмейстер должен хорошо читать с листа и транспонировать, постоянно контролируя не только партию фортепианного сопровождения, но и партию солиста.

Работа в классе духовых инструментов дает пианисту большие возможности для самовыражения и профессионального развития, что, несомненно, должно привлекать молодых исполнителей, несмотря на трудности, которые были здесь перечислены.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Виноградов К.А. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К.А. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. И. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. С. 156-178.
2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке /Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур. – М.: Радуга, 1987. – 429 с.
3. Мильштейн Я.И. Советы Шопена пианистам / Я.И. Мильштейн. – М.: Музыка, 240 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 5-е изд. - М.: Музыка, 1988. – 240 с., портр.,ил., нот.
5. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология / Фундаментальные исследования. 2009. № 1.
6. Усов Ю.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Выпуск III. – М.: Музыка, 1988. – 272 с.
7. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога /Е.М. Шендерович. – М.: Музыка, 1966. – 206 с.
8. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора /Е.М. Шендерович. – М.: Музыка, 1987, 60 с.