**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ**

**ОРКЕСТРОВЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

***Балабина Анастасия Викторовна, преподаватель ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М.И. Глинки»***

Каждый из духовых инструментов отличается по строению, особенностям звукоизвлечения, специфике исполнения.  Все это необходимо учитывать концертмейстеру при аккомпанементе.

Особое внимание следует обратить на повышенную роль ощущения дирижерской руки: ауфтакты, моменты взятия дыхания солистом, точное ощущение темпа. Следует прорабатывать и оговаривать с учеником такие особенности исполнения, как распределение дыхания на фразу, места взятия дыхания. Различная постановка дыхания очень часто встречается даже у учащихся одного преподавателя.

При этом необходимо учитывать возможности аппарата солиста. Концертмейстеру не обойтись  без умения слышать каждую деталь партии воспитанника, 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 выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важен характер игры фортепианных вступлений.

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

Вместе с тем, очень много музыкальных произведений в репертуаре учащихся не имеют вообще своего музыкального вступления. А это крайне необходимо для ученика, особенно во время концертных, конкурсных выступлений с большой сцены. Перед исполнением своего произведения учащемуся нужно какое-то количество времени для привыкания к сцене, к новой обстановке, и просто для успокоения дыхания.

В связи с этим концертмейстеру иногда бывает необходимо составить, придумать вступительную часть. Для этого берётся небольшой подходящий отрывок из данного музыкального произведения. Обработав его, придав ему законченную форму, превратив его в полноценное вступление, концертмейстер вправе вставлять его в своих выступлениях.

Концертмейстер должен знать все технологические сложности и проблемы своего солиста и учитывать это, расставляя длительности в случае расширения темпа или сжимая их в случае ускорения. С подобных приёмов собственно и начинается воспитание чувства ансамбля. Общность динамических оттенков - это ещё один неотъемлемый компонент ансамбля. Это качество тоже требует тренировки. Не поддержанное пианистом крещендо у солиста не создаст общего впечатления звучности. Нередки случаи, когда у фортепианной партии сочинения не указаны оттенки, имеющиеся у солиста. Концертмейстеру нужно следить за малейшими изменениями в силе звучания солирующего инструмента. Отдельно хочется сказать о силе звучания. Фортепиано как сопровождающий инструмент должно звучать чуть слабее солирующего инструмента. Какова бы ни была динамическая шкала сочинения, соотношение это необходимо соблюдать. Но разница в силе звука должна быть минимальной. Наиболее распространены две ошибки: первая попытка перекрыть солиста, вторая игра блеклым, бесцветным звуком. Конечно, аккомпанемент для флейты и для трубы требует разной силы звука. Имеет значение и качество фортепиано, и акустика помещения, и точка постановки солиста и фортепиано. Все эти компоненты и связанные с ними проблемы решаются в процессе репетиций и поиска лучшего качества звука и исполнения. Сюда же относится и проблема крышки у фортепиано, и мастерство концертмейстера. Хочется отметить, что даже при немного открытой верхней крышке рояля /буквально на несколько сантиметров/ инструмент звучит гораздо красочнее, тембрально богаче. Думается, что такой вариант предпочтительнее, чем игра при полностью опущенной крышке.

Большое внимание следует уделять качеству фортепианного звука. Он должен быть певучим, разнообразным. Не случайно Блуменфельд говорил, что надо воспитывать в молодых пианистах вокальное, а не ударное отношение к звуку. Иногда приходится слышать, как пианисты, аккомпанируя духовику, играют сухим, трескучим, ударным звуком. Конечно, способ извлечения звука на фортепиано ближе к ударному, чем, например, к вокальному, духовому или струнно-смычковому. Пианисту необходимо развивать художественное воображение и способность слышать фортепианную партию как бы в разных оркестровых тембрах. Такая способность очень важна при исполнении оперных клавиров и инструментальных концертов. Аналогична роль часто встречающихся в аккомпанементах иллюстративных фигур, в которых ясно выражен момент изобразительности. Здесь надо помочь солисту создать образ, развивая звуковое воображение, добиваться интересных и красочных эффектов звучания инструмента и вызывать у слушателя соответствующие слуховые ассоциации.

Концертмейстер должен выучивать свою партию с такой же тщательностью, с которой он готовит сольный репертуар. Только тогда, не связанный с трудностями и неожиданностями, он сможет свободно следовать за солистом, чувствовать его намерения, гибко и чутко откликаться на все темповые и динамические отклонения, быстро реагировать на внезапные или случайные отклонения солиста от назначенного плана и сохранять ансамбль. Лишь когда пианист уверен в себе, он не станет в ансамбле прятаться за солиста. Более того, опытный концертмейстер всегда может прикрыть грехи неопытного исполнителя и показать его в максимально выгодном свете.

Считается допустимым, что в классной работе концертмейстер может произвольно изменять и облегчать трудные места, критически переосмысливая фактуру в плане достижения наибольшего пианистического удобства и большего соответствия авторской партитуре. Исполняя же эти произведения в концертном зале, концертмейстер должен создать полноценную звучность аккомпанемента, стремясь по возможности к оркестровой масштабности звучания рояля. Здесь большое внимание нужно уделить красочности звучания. Но это не только красочность, присущая природному тембру рояля, но и производная - исходящая из задач оркестрового звучания. Заметим, кстати, что стремление оркестровать рояль наблюдается у целого ряда композиторов. В фортепианных сочинениях Бетховена, Шумана, Равеля, Дебюсси, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева и многих других как бы раздвигаются рамки возможностей инструмента, композиторы придают ему необыкновенные свойства. Исполнительская деятельность Ференца Листа, Феруччо Бузони, Антона Рубинштейна, Сергея Рахманинова, а также многих современных выдающихся пианистов, может служить наглядным примером поразительных достижений в области красочности и масштабности звучания фортепиано. При исполнении оркестровых переложений приёмы звукоизвлечения исходят из стремления воплотить на рояле характерные звучности различных групп оркестра, их тембральные различия и удельный вес в общем потоке звучащей фактуры. Одним из самых сложных можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности духовых инструментов. Различие в звукоизвлечении служит здесь основным препятствием. Раньше всего нужно попытаться по возможности смягчить атаку звука. Иметь образное представление построений духовой группы. При исполнении же аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, фиксация пальцев и кисти руки является чуть ли не первой необходимостью. Стаккато в подобных случаях исполняется несколько мягче, чем обычное стаккато на рояле, - как бы штрихом нон легато. Применение педали строго ограничено. Исполняя на рояле эпизоды, предназначенные в оркестре для медных духовых инструментов, полезно учитывать особенности каждой группы. Известно, что валторны звучат значительно мягче труб, а тромбоны охватывают весьма широкий диапазон динамических возможностей. Однако эти советы нельзя воспринимать буквально: далеко не всегда удачный приём становится универсальным.

При всем разнообразии инструментов, включенных в работу, концертмейстер должен учитывать специфику звучания каждого, а также сложности в овладении техники игры на них для студента. Концертмейстеру важно помочь воспитаннику почувствовать себя настоящим солистом. В решении данной задачи помогает грамотно проделанная работа на занятиях. Технические недоработки, слабые физиологические данные, психологический дискомфорт на занятиях, неудобство при игре с аккомпанементом – список возможных причин для возникновения трудностей широк. Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и преподавателя, т. к. от этого зависит не только музыкальное продвижение студента, но и воспитание его как человека. Продолжая тему ансамблевого исполнения, для учащегося зачастую возникает сложность при вступлении после партии фортепиано. Учащийся должен просчитать, почувствовать, а затем запомнить по слуху трудные вступления в своей партии. Здесь важно не только качество, но и количество занятий с концертмейстером. Важна психологическая установка ученика перед выступлением в качестве солиста. Концертмейстер наравне с преподавателем вырабатывает волевые свойства характера у воспитанника. Одной из самых распространенных причин волнения перед сценой является внушенная извне мысль о возможном провале. Попав на благоприятную почву недостаточно бдительного сознания, она может развиться в опасное самовнушение. Во время выступления возможны разные неприятности, но концертмейстеру и преподавателю важно проявить в этом вопросе педагогическую деликатность и мобилизовать ученика к следующему выходу на сцену

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Брагина О. «О работе над музыкальным произведением. // Вопросы фортепианной педагогики. Вып.3» – М.: Музыка, 1971. – с.77-91.
2. Брянская Ф.  «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста.» КЛАССИКА – ХХI. 2006г.
3. Володина С.Н.  «О роли образных ассоциаций в воспитании музыкантов.» Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
4. Володина С.Н. «Особенности аккомпанемента с листа и развитие навыков чтения с листа при обучении начинающих концертмейстеров.» Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
5. Крючков Н. «Искусство аккомпанемента как предмет обучения.» М.: Музыка, 1961 г.
6. Кубанцева Е.И. «Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность.» Музыка в школе. №2, 2001 г.
7. Кубанцева Е.И. «Методика работы над фортепианной партией пианиста - концертмейстера.» Музыка в школе. №4, 2001 г
8. Шендерович Е.М. «В концертмейстерском классе. Размышления педагога». М.: 1996
9. Шендерович Е.М. «Об искусстве аккомпанемента». Советская музыка, 1969, №4